

A. gr. b. 671.

Buch mit verwechselten

Lagen gebunden

zwischen B und D

liegt G

S. 32 u. S. 96

<36611231620014 S

<36611231620014

Bayer. Staatsbibliothek

Al. gr. b. 671

A. gr. b. 671

Aristoteles

Auct. Graec. vet. 80.

Aristot. 8.

p. 391.

ARISTOTELES
über
DIE KUNST DER POËSIE.

AUS DEM GRIECHISCHEN ÜBERSETZT
UND ERLÄUTERT.

Nebst
Thomas Twining's
A b h a n d l u n g e n
über die
poëtische und musikalische Nachahmung.
Aus dem Englischen.

Herausgegeben
von
Johann Gottlieb Buhle,
Professor zu Göttingen.

Berlin,
in der Vossischen Buchhandlung.
1798.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

V o r r e d e.

Es ist in der That befremdend, daß wir noch keine deutsche Übersetzung des Aristotelischen Fragments über die Dichtkunst besitzen, die sowohl dem Kenner des Originals einigermaßen genug thäte, als auch dem Dilettanten der Kritik des Schönen, für welchen etwa das Original unzugänglich ist, von den Regeln des poëtischen Geschmacks, die der griechische Philosoph aufstellte, einen richtigen und deutlichen Begriff gäbe. Die Übersetzung von Curtius und die hinzugefügten weitläufigen Anmerkungen mochten für die Zeit, wo

sie erschienen, ihren Werth haben. Ich glaube aber nicht unbillig zu urtheilen, wenn ich sie in Verhältnisse zum heutigen Zustande der Literatur des Schönen, der Kritik derselben, des verfeinerten Geschmacks in den edlern und gebildeten Volksclassen, namentlich aber im Verhältnisse zu den seitdem gewonnenen Berichtigungen und Aufklärungen des Aristotelischen Textes, für unbrauchbar erkläre. Die vorhandenen französischen, italiänischen, spanischen und englischen Übersetzungen, besonders die ältern, zeichnen sich zwar an Richtigkeit nicht vor der deutschen aus; aber sie sind doch überhaupt geschmackvoller abgefaßt, und die neueste englische Übersetzung meines gelehrten Freundes, des Herrn Twining, ist bey allen ihren Män-

geln in Hinsicht auf Genauigkeit von Seiten des Styls ein classisches Werk. Inzwischen dürfte doch wohl eben die Existenz einer deutschen Übersetzung der Aristotelelischen Poëtik, die noch dazu bey ihrem ersten Eintritt in's Publicum nicht ohne Beyfall aufgenommen war, den Versuch einer andern und vollendeteren verhindert haben. Denn an Interesse für das Original selbst, vorzüglich nach Lessing's dramaturgischen Untersuchungen, hat es unsern sogenannten Ästhetikern gewifs nicht gefehlt.

Ich bescheide mich sehr gern, daß ich nicht alle Schwierigkeiten, die für den Übersetzer der Aristotelelischen Poëtik zu überwinden sind, besiegt haben mag. Man wird mit der Lesart des Originals, die ich

vorzog, mit einzelnen Auslegungen, die ich unter mehreren als die passendste wählte, nicht immer zufrieden seyn. Ich bin aber überzeugt, aus ziemlich vertrauter Bekanntschaft mit der Geschichte der Kritik und Interpretation des kleinen Buchs, daß ich gegen jeden meiner Beurtheiler, wenn er selbst Übersetzer des Ganzen werden wollte, bey einzelnen Stellen eben so viel, wo nicht noch mehr, zu erinnern haben würde, wie er gegen meine Arbeit zu erinnern haben dürfte. Die Erläuterungen zum Texte wünsche ich aus dem rechten Gesichtspunkte betrachtet und benutzt zu sehn. Sie sollen weder einen vollständigen kritischen noch exegetischen Commentar vertreten; sondern nur den Text, historische Anspielungen in demselben, die an

sich selbst nicht allen Lesern verständlich seyn möchten, aufhellen, oder auch eine gewählte Lesart, einen bestimmten dem Griechischen untergelegten Sinn rechtfertigen. Der Zweck der dem Aristotelischen Buche vorgesetzten Einleitung wird aus ihr selbst erhellen.

Die beyden Abhandlungen des Herrn Twining über die poëtische und musikalische Nachahmung, in nächster Beziehung auf die Aristotelische Vorstellungsart vom Principe schöner Darstellung, verdienen unter uns bekannter zu werden. Sie sind sehr schätzbare Beyträge zur genauern Kenntniß und Würdigung der Theorie des Geschmacks, wie sie die Griechen hatten. Auch der Commentar des englischen Gelehrten zur Aristotelischen Poëtik enthält einen

Reichthum trefflicher Bemerkungen
über Poësie überhaupt und des grie-
chischen Alterthums insbesondre, der
bey weitem nicht genug gekannt und
geschätzt ist.

Göttingen, im April 1798.

J. G. Buhle.

I n h a l t.

Über die Poëtik des Aristoteles. S. 1

I. Aristoteles. Über die Poësie. 37

II. Anmerkungen. 121

III. Th. Twining über die Poësie als
nachahmende Kunst betrachtet. 153

Über die verschiedenen Bedeutungen des Wortes: Nachahmend, in Anwendung auf die Musik, bei den Alten und Neuern. 242

1. n. 1.

1. n. 1.

1. n. 1.

1. n. 1.

1. n. 1.

1. n. 1.

1. n. 1.

Über die Poëtik des Aristoteles.

Ein Fragment über ein Fragment.

Die Theorie der Dichtkunst wurde bei den Griechen zuerst durch rhetorische und grammatische Studien veranlaßt. Wenn man die ältern Dichter nicht bloß des Genusses wegen las, oder um aus ihren Werken Sagen und Lehren der Vorzeit zu schöpfen, sondern vielmehr, um sie in wissenschaftlicher Hinsicht für die eigene Geschmacksbildung zu benutzen, so war es vorzüglich die Sprache, auf welche man achtete. Man zergliederte die Natur des dichterischen Ausdrucks; suchte die Gründe des ästhetischen Wohlgefallens auf, das er erweckte; bestimmte die Regeln und Grenzen desselben, wenn er nicht das entgegen ge-

setzte Gefühl bewirken sollte, so wie seinen Unterschied von dem Ausdrücke des gemeinen gesellschaftlichen Lebens. Hierauf lassen sich fast alle einzelnen Bemerkungen über poëtische Darstellung zurück führen, die uns von den Rhetoren und Sophisten aus dem Zeitalter der Sokratischen Schule, und von den Sokratikern selbst aufbehalten sind.

Bald kamen mehr Umstände hinzu; wodurch die erste Ahndung einer besondern Theorie der Poësie zu einer deutlicheren, wenn gleich problematischen Idee aufgehehlt wurde. Eine leidenschaftliche Liebe zum Drama ergriff die Athenienser, und die edelsten Genies wetteiferten, sie zu befriedigen. Je mehr sich die dramatische Kunst der Vollendung zu nähern schien, desto höher stiegen die Forderungen, die an sie gemacht wurden. Es bildete sich nach und nach bei dem Atheniensischen Publicum eine praktische Kritik, die über die poëtischen Tugenden und Fehler der nach dem Preise ringenden Dichter im Ganzen sehr treffend ent-

Aristoteles. Ein Fragment. 3

schied, ohne daß die Kunstrichter selbst sich der Regeln deutlich bewußt gewesen wären, welche ihre Entscheidung regierten. Man urtheilte Anfangs bloß nach dem Eindrücke, welchen ein dramatisches Kunstwerk auf die verständig gestimmte Empfänglichkeit machte; bemühte sich aber nicht darum, den Eindruck in Begriffe aufzulösen, und sich aus Gründen Rechenschaft davon zu geben.

Da die erste Kritik der Poësie aus dem Hange der Athenienser zu Vergnügungen des Theaters entsprang, so gab dieses Gelegenheit, daß die Aufmerksamkeit sich nicht allein auf die Poësie an und für sich beschränkte; sondern sich über ihre Gehülfinn und Gespielinn, die Musik, und auch über die Mahlerei, so fern sie durch die Decoration die Darstellung der Handlung mehr versinnlicht und ihre Lebhaftigkeit erhöht, zugleich verbreitete. Alle diese Künste mußten einander schwesterlich umarmen, und zu Einem Eindrücke harmonisch zusammen stimmen. Das Urtheil durfte sich also nicht auf den

4 Über die Poetik des

Effect jeder Kunst einzeln und in ihrem besondern Gebiethe; es mußte sich auf den Effect aller in einem gemeinschaftlichen Gebiethe erstrecken. So geschah der Übergang von einer Theorie der dramatischen Dichtkunst zur Theorie der lyrischen Poësie, und der sie begleitenden Künste, namentlich der Musik, da die Chorgesänge ein wesentliches Bestandstück der dramatischen Form bei den Griechen waren.

Was für das öffentliche Vergnügen das Drama war, das war für den Privatgenuss das Epos. Man las es nicht; man hörte es von Rhapsoden, die es durch ihre Declamation auf's lebendigste darstellten. Hätten Homer oder die Homeriden, denen wir jene unsterblichen Monumente des Griechischen Alterthums, die Ilias und die Odyssee, verdanken, nicht schon die Befriedigung des Griechischen Geschmacks an höhere und schwerer zu erfüllende Bedingungen gebunden, so würden die Erfordernisse eines vollendeten Dramas, welche die Kritik des

Aristoteles. Ein Fragment. 5

Atheniensischen Publicums verlangte, auch der Muse des epischen Dichters den Kranz erschwert haben. Weifs man in Einer Gattung der Poësie das Meisterwerk von dem rohen unförmlichen Gebilde zu unterscheiden, so weifs man es auch in den übrigen.

Die geläuterte und zart gestimmte Empfänglichkeit des ästhetischen Gefühls bei dem grofsen Haufen der Zuschauer des Atheniensischen Theaters fingen die Philosophen Athen's nach und nach an in Begriffe und Regeln zu verwandeln. So bald sie das wahre Ziel aller Philosophie, die reine Menschlichkeit, schärfer in's Auge gefafst hatten, galt es bei den Fragen über Form, Wesen und Absicht der Poësie nicht mehr blofs rhetorischen Zwecken, sondern es galt der Beschaffenheit des Verhältnisses derselben, so wie des Verhältnisses aller übrigen Künste des Schönen, zur Humanität.

Plato gab die sittliche Veredlung als die höchste Bestimmung des Menschen an.

Er entwarf das Ideal eines menschlichen Staates, der dieser Bestimmung entspräche; und bei dem Einflusse der Künste des Schönen, namentlich der Poësie, auf die Sitten und Denkweise des Volks, welchen er in Athen wahrnahm, konnte er das Problem gar nicht umgehen, in wie fern die Poësie und jene Künste für seinen Staat taugten? Um aber dieses Problem zu entscheiden, mußte er sich vorher ein anderes beantwortet haben: worin die eigentliche Natur der Künste des Schönen liege, was sie beabsichtigten, und wie weit diese ihre Absicht sich mit der Sittlichkeit vereinbaren lasse? Plato hat über das Wesen aller Darstellung des Schönen überhaupt, und ihre Zwecke, nur einzelne Winke gegeben; aber sehr bemerkenswerthe Winke, und die für alle spätere Theorie der Griechen von diesen Gegenständen entscheidend gewesen sind. Bei der Prüfung derselben muß man zwei sehr verschiedene Maßstäbe, die ich den bloß ästhetischen, und den moralischen

nennen will, nach denen sich Plato in seinen Urtheilen und Behauptungen richtete, nicht mit einander verwechseln. Plato mißbilligte Manches in der Poësie; verwarf einige ihrer schönsten Gattungen, in moralischer Hinsicht; sie schienen ihm für seinen sittlichen Staat nicht zu passen; hier wollte er keine Theorie des bloß ästhetisch Schönen aufstellen, das er übrigens in der Beziehung auf geistiges Vergnügen gar nicht verkannte und vernachlässigte. Wie hätte er auch dieß thun können? Er, der in so hohem Grade Künstler war; der so eifrig seinen Werken die Form des Schönen aufzudrücken suchte; der selbst in der Blüthe der Jugend der epischen und dramatischen Muse gehuldigt hatte, die er gleichwohl aus seiner Republik, zu ängstlich besorgt für die Erhaltung und Dauer derselben, verbannt wissen wollte, ohne doch diesen holden Göttinnen des Vergnügens ihren Werth ganz abzusprechen. Freilich scheint Plato in einen Widerstreit mit sich selbst zu gerathen,

8 Über die Poetik des

wenn man seine Begriffe von Sittlichkeit und einem sittlichen Staate mit seinen ästhetischen Ideen vergleicht. Er scheint auch nur ungern gewisse Spiele selbst der verständigen Phantasie dem ernstesten Gebothe der sittlichen Vernunft aufgeopfert zu haben. Wenn er sie für unschuldig hielt, hielt er sie doch nicht für unschädlich; ein Irrthum, in den er nicht gefallen seyn würde, wenn er tiefer in die Gesetze einge-
drungen wäre, nach denen die Kräfte des Gemüths, und ihre Thätigkeiten, und so auch die Ausübung der Künste des Schönen in allen ihren mannigfaltigen Zweigen, und der Genuß ihrer Früchte mit dem Sittengebothe zusammen stimmen, und die mögliche Vollendung des Menschen befördern mögen.

Der Same zu einer Kritik und Theorie der Poësie, welchen Plato nur hier und dort in seinen Werken ausgestreuet hatte, gedieh durch die Pflege des Aristoteles zu einer reifern Frucht. Das Genie dieses

Mannes, das nicht nur mit allumfassender Kraft sich des ganzen Gebiets der Erkenntnis, so weit es nur damals angebaut war, bemächtigte, sondern auch die Grenzen desselben nach allen Richtungen hin zu erweitern strebte, fand auch in der Kultur der Wissenschaften und Künste des Schönen seine Nahrung. Aristoteles studierte die zu seiner Zeit vorhandenen ältern und neuern Dichterwerke, vornehmlich die Erzeugnisse der epischen und dramatischen Muse; und zwar studierte er sie, um ihren Urhebern die Kunst abzulernen, und diese auf bestimmte Regeln und Gründe zurück zu führen. Ihm konnte dies Unternehmen mehr gelingen, als einem seiner Vorgänger, da sich ihm die größte Mannigfaltigkeit guter und schlechter Dichterwerke darboth, und der Geschmack zur höchsten Vollendung gekommen war, die er jemals bei den Griechen erreichte. Es ist ein schmerzlicher Verlust für uns, daß gerade die Bücher des Aristoteles, welche Resultate jener Studien waren, ver-

loren sind. Seine *Διδασκαλῖαι*, *Νικαὶ Διονυσιακαί*, sein Buch *περὶ τραγῳδῶν*, und ein größeres Werk *περὶ ποιητῶν*, das aus drei Büchern bestanden zu haben scheint, sind ein Raub der Zerstörung und Vergessenheit geworden. Bloß von einem seiner Werke, das der eigentlichen Theorie der Poësie nach ihren unter den Griechen beliebten Gattungen gewidmet war, hat sich ein Ueberrest erhalten, der unter dem Nahmen der Aristotelischen Poëtik allgemein bekannt ist.

Kein anderes Buch aus dem Griechischen Alterthume hat in der Folge die gelehrtesten, scharfsinnigsten und geschmackvollsten Kunstrichter so sehr beschäftigt, als die Poëtik des Aristoteles. Die Zahl der Ausgaben, Commentare und Uebersetzungen nicht nur, sondern auch der Untersuchungen über einzelne Regeln und Winke, welche der Griechische Philosoph dem Dichter und Künstler gab, ist fast unübersehlich geworden, und die Geschichte der Erläuterer und Bestreiter des Aristoteles bis auf unsre Zei-

ten herab macht einen beträchtlichen Theil der Theorie der Wissenschaften und Künste des Schönen selbst aus.

Die Aufmerksamkeit, welche die Aristotelische Poetik besonders bei den Neuern erweckte, hatte ihren Grund in dem Verhältnisse dieser zur neuern Literatur. Sie ist der einzige Kanon des Griechischen Geschmacks, der aus der Epoche seiner Vollendung übrig geblieben ist. Schon in dieser Hinsicht war sie, als ein Leitfaden zur richtigen Beurtheilung der Kunstwerke der Griechen, außerordentlich merkwürdig. Aber nicht bloß hierauf schienen ihr Werth und ihre Brauchbarkeit eingeschränkt, sondern den Umständen nach, unter denen die Wissenschaften und Künste des Schönen bei den Neuern wieder zum Leben erwachten, mußte sie auch als das beste Lehrbuch der Theorie derselben betrachtet werden. Von den Griechen war die Cultur des Geschmacks zu den Römern, und in der Folge zu den spätern Nationen des Abendlandes über gegang-

gen. Die Werke der Poësie und Kunst, die ihre besten Köpfe, durch natürliche Anlage, bürgerliche Freiheit, und günstige äußere Verhältnisse zu einem hohen Grade veredelter Humanität empor gehoben, im Tempel der Musen und Grazien aufgestellt hatten, weckten und formten zuerst das Genie der Neuern. Wie also diese in praktischer Beziehung für Muster der Nachahmung galten, so musten auch die Aristotelischen Regeln in theoretischer ein fast unverletzliches Ansehn gewinnen. Ohnehin war Aristoteles der allgemeine Lehrer des Mittelalters; sein philosophisches System war und blieb das herrschende: wie hätten seine Grundsätze über Poësie und Kunst nicht ebenfalls entscheidenden Einfluß auf den Geschmack erlangen sollen?

Bei der fortgesetzten Untersuchung über Gegenstände der Poësie gingen auch die neuesten Aesthetiker von der Aristotelischen Poetik aus, prüften die Gültigkeit und Nothwendigkeit der darin enthaltenen Regeln,

und dieses gab und erhielt ihr ein vorzügliches Interesse, das sonst, bei den Fortschritten, welche die Geschmackslehre seit den letzten Decennien gemacht hat, vielleicht sich sehr vermindert haben würde. Die Meinungen über die Aristotelischen Grundsätze theilten sich, und es erhoben sich lebhaft Debatten.

Einige nahmen es als fast unstreitige Thatsache an, daß die Griechen alle möglichen Formen schöner Darstellung erschöpft hätten; daß Aristoteles durch seine von ihren Werken abstrahirte Theorie den Umfang der schönen Redekünste ausgemessen habe; daß das Gebieth derselben keiner Erweiterung, die Art des Anbaues keiner Abänderung fähig sey. Der Gesichtspunkt, woraus sie die möglichen Darstellungen des Schönen übersahen, wurde durch die wirklich vorhandenen Überreste der Poësie des Griechischen und Römischen Alterthums bestimmt und beengt. Die neuen Formen, welche grofse Genies, unbekannt mit dem

Aristoteles und seiner Theorie, versucht hatten, ihre kühnen Abweichungen von diesen Regeln, erschienen ihnen als zu excentrisch, um Beifall zu verdienen.

Sie wurden eifrige und ängstliche Vertheidiger und Beobachter der Aristotelischen Kunstvorschriften. Man erinnere sich nur der meisten ältern Französischen Kunstrichter; der Genauigkeit, mit welcher die tragischen Dichter der Franzosen im sogenannten goldnen Zeitalter ihrer Literatur, und auch die spätern, sich an die dramatischen Gesetze des Griechen banden; und der Streitigkeiten, welche Shakespear's und Anderer freie Übertretung dieser Gesetze erregten.

Andere ergriffen die entgegen gesetzte Parthei, mehr oder weniger von einer richtigen ästhetischen Urtheilskraft geleitet. Sie läugneten entweder gerade zu die Allgemeingültigkeit der Regeln, von Werken der Kunst selbst abgezogen, und erklärten sie eben deswegen für unleidliche Fesseln des Genies. Diese, ohne selbst eine Erläute-

rung des ästhetischen Gefühls vorzunehmen, und es auf die Principien, die in der Natur des Gemüths liegen, zurück zu führen, besaßen sich doch auf ein solches Gefühl, das allein das Genie des Künstlers zügeln, das ihn ahnden lassen müsse, was zu einer vollkommenen ästhetischen Darstellung gehöre, und was er dagegen zu fliehen habe. Das Wahre und Brauchbare der Aristotelischen Theorie verkannten sie in ihrem genialischen Freiheits-Enthusiasmus zu sehr. Auch verrieth sich bald das Ausschweifende ihrer Meinungen auf praktische Weise in manchen mißlungenen Producten, deren Verfasser die Armuth oder Ausartung ihres Talents mit denselben zu rechtfertigen wußten, und sie gerade durch eine solche Anwendung auf's bündigste widerlegten.

Noch Andere (und ihre Erörterungen sind die lehrreichsten und nützlichsten) setzten der nothwendigen Befolgung der Regeln des Aristoteles ihre Grenzen; sie verhärteten nicht willkührlich, und mit mechanischer

Anhänglichkeit an altes Herkommen in der Poësie, den Wirkungskreis des dichterischen Genies; bestrebten sich nicht, dasselbe von der Erfindung neuer Darstellungsformen des Schönen durch Gesetze abzuschrecken, mit denen sich diese nicht vertragen könnten, so gut sie sich auch mit dem natürlichen Gefühle des Schönen vertrugen; aber sie vernachlässigten auch dasjenige in der Aristotelischen Theorie nicht, was darin unläugbar, für die Kunst wesentlich, oder in der That vortheilhaft schien. An der Spitze dieser Kunstrichter stand Lessing, dem mehrere, und neuerlich unter den Engländern insbesondere Thomas Twining und James Pye, gefolgt sind. Lessing, dem die Theorie des Geschmacks so viel verdankt, war auch der Erste, welcher die Aristotelische Poetik gehörig würdigte, mit bewundernswerthem Scharfsinne mehrere Bemerkungen des Griechen zergliederte, und sowohl in Rücksicht auf den Zustand der Griechischen Poësie, als in Rücksicht auf
die

die Poësie überhaupt zeigte, in wie fern sie gegründet seyen.

Was aber auch alle diese bisher erwähnten Parteien der Kunstrichter bei ihrer Prüfung der Theorie des Aristoteles für Absichten verfolgt haben, von was für Vorurtheilen sie eingenommen gewesen, und wie weit die Resultate ihrer Forschungen wahr und treffend seyn mögen, so haben doch immer die Aristotelischen Regeln gleichsam die Fäden geliefert, an welche man die Betrachtungen über das Wesen, die Zwecke, und die Mittel der Künste des Schönen anknüpfte; sie sind Rubriken geworden zu weiteren ästhetischen Untersuchungen; und dadurch sind sie in die Geschichte der Geschmackslehre so innig verwebt, daß das Studium derselben in ihrer Quelle für Jeden unentbehrlich geworden ist, der den Boden des Schönen, sey es durch Lehre oder durch That, auch noch jetzt cultiviren will.

Je wichtiger und interessanter die Poëtik des Aristoteles, als Theorie, war, desto mehr

mußte man darauf bedacht seyn, sie recht zu verstehen. Aber es fanden sich hier viele, zum Theile unüberwindliche Schwierigkeiten, die immer neue Versuche, ihnen abzuhelpfen, erzeugten, von denen doch jeder das Bedürfnis eines abermahligen Versuches zurückliefs. Der Text hat seine ursprüngliche Gestalt verloren. Er ist ein Torso, voll Spuren der ehemaligen Vortrefflichkeit des Ganzen, und eben so voll Spuren der Verstümmelung und Entstellung. Ohnehin die Art des Ideenganges bei'm Aristoteles; die Fülle von Kenntnissen, die er nur gedrängt mittheilen konnte, weil sie ihm zu reichlich zuströmte; und eben daher die Lakonische Kürze seines Ausdrucks, verbunden mit einem ihm eigenthümlichen Sprachgebrauche, machen den Sinn seiner Worte oft dunkel und räthselhaft. Auch sind es am häufigsten verlorne Werke des Griechischen Alterthums, von denen er seine Regeln entlehnte, oder auf welche er sich, wie auf Beispiele, bezog. Man mußte umständlichere

und genauere Notizen derselben sammeln, so weit diese sich auffinden ließen, um mittelst derselben das Treffende des aus ihnen hergenommenen Beispiels und die Bedeutung der Regel besser einzusehen. Wenn also einerseits das Interesse des Geschmacks den Eifer und Fleiß der Gelehrten zur Kritik und Erläuterung der Aristotelischen Poëtik aufforderte, so verursachte andererseits die Beschaffenheit des Textes, daß diese Kritiken und Erläuterungen, da stets noch Dunkelheiten und Schwierigkeiten übrig blieben, so außerordentlich zahlreich wurden, besonders seit der Zeit, da die Liebe für Griechische Literatur, für Poësie und die Künste des Schönen überhaupt neues Leben empfing, und sich allgemeiner verbreitete.

Mich dünkt, daß man bei der bisherigen Bearbeitung der Aristotelischen Poëtik, der kritischen sowohl als der exegetischen und raisonnirenden, so viel auch durch dieselbe in Rücksicht auf den nächsten Zweck, welchen man dabei haben konnte, und in ander-

weitigen Rücksichten gewonnen ist, nicht genug auf den dermaligen Zustand jenes kleinen Werks im Ganzen geachtet, und daß man auch daher die Absicht des Aristoteles überhaupt, so wie den Sinn und die Anwendbarkeit einzelner darin vorkommender Regeln und Bemerkungen nicht selten missverstanden hat. Ich will also hier noch einige Vermuthungen, die das Werk im Ganzen betreffen, beibringen; vielleicht, daß sie eine sorgfältigere kritische Nachforschung bei Andern veranlassen. In einer Lateinischen, meiner kleinen Ausgabe der Poëtik (Göttingen, 1794) vorgesetzten Epistel an Ebert, dessen Tod die Musen und die gesellige Freude betrauern, habe ich jene Vermuthungen schon einmal flüchtig hingeworfen, ohne die Gründe, auf denen sie beruhen, mit der erforderlichen Vollständigkeit auszuführen.

Es scheint, daß das Werk über die Poëtik das letzte von allen gewesen sey, die Aristoteles im ästhetischen Fache geschrieben haben soll. Denn seine übrigen hierher ge-

hörigen Schriften, deren die Alten erwähnen, so weit wir aus ihren Titeln, und aus wenigen Bruchstücken und Nachrichten urtheilen können, waren entweder historischen Inhalts, oder betrafen einzelne Dichtungsarten; waren aber nicht, wie jenes, bestimmt, die Theorie poëtischer Darstellung überhaupt zu umfassen. Das Werk *περί ποιητῶν* hatte eine Charakteristik der ältern Dichter Griechenlands und ihrer berühmtesten Werke zum Gegenstande. Hier hatte Aristoteles Veranlassung gehabt, seine Kritik an schönen Kunstwerken zu üben, und Resultate für die Kunst selbst waren die Früchte dieser Übung. Schwerlich beschäftigten sich die *Διδασκαλῖαι*, die *Νικαὶ Διονυσιακαί*, und das Buch *περί τραγῳδίων* mit etwas Anderem, als mit einer Prüfung jener dramatischen Werke, die auf der Bühne Athens mit gröfserem oder geringerem Glücke gegeben waren, und aus dem mehr oder minder günstigen Eindrücke, welchen sie auf das Publicum machten, den Philosophen Regeln für das Drama ahnden liefsen.

Es läßt sich durchaus nicht annehmen, daß Aristoteles vorher Regeln des poëtischen Geschmacks aufstellte, und erst hernach an diese, wie an den kritischen Maßstab, die vorhandenen Werke poëtischer Kunst gehalten habe. Vielmehr tragen alle vom Aristoteles ertheilten Regeln das Merkmal der Abstraction aus vorher gegangenen Studien dieser Werke selbst; und so ist es natürlicher, diejenigen Aristotelischen Bücher, welche sich nur auf solche Studien beziehen, ihrer Entstehung nach für die frühern gelten zu lassen. Der innere Werth des Werkes über die Poëtik, und selbst die Art der Entwicklung und Bestätigung der Regeln in demselben widerstreiten auch der Meinung so wenig, daß man vielmehr durch Beides darauf geführt wird. Lessing traute eher sich selbst, als dem Aristoteles, einen Fehlgriß zu. Dieß Lob von einem der größten neuern Kritiker konnte Aristoteles nur dadurch erwerben, daß er vorher seinen Geschmack sorgfältig genug ausgebildet und

bewährt hatte, um in der Theorie der Poësie, die er der Nachwelt überlieferte, auch bei Kennern das Ansehn eines gültigen Richters zu behaupten.

Dafs sich das Werk des Aristoteles über die Poëtik nicht vollständig bis auf unsre Zeiten erhalten habe, ist allgemein bekannt. Der Philosoph verspricht im Anfange desselben, wie wir es gegenwärtig haben, von der Poësie überhaupt und ihren verschiedenen Gattungen insbesondere zu handeln (*περι Ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς*.) Als poëtische Gattungen aber zählt er auf die Epopöe, die Tragödie, die Komödie, den Dithyrambus, die Auletik, und die Citharistik; (oder wie wir es nennen würden, die epische, dramatische und lyrische Poesie). Er sagt sogar ausdrücklich an einer Stelle, dafs er weiter unten von der Komödie ausführlicher reden werde. Da gleichwohl in der heutigen Poëtik des Aristoteles weder von der Komödie, noch von den lyrischen Dichtungsarten gesprochen wird, so erhellt, dafs wir jetzt vieles

24 Über die Poetik des

vermissen, was ehemals zur Poetik des Aristoteles gehörte. Selbst die Abhandlung über die Tragödie und die Epopöe, welche wir haben, ist so beschaffen, daß sie mehr einem Aggregate unter einander geworfener Bemerkungen, als einer überdachten und regelmäßigen wissenschaftlichen Erörterung ähnlich sieht. In der Rhetorik (III. 18) be-ruft sich Aristoteles auf seine Erklärung des Lächerlichen in den Büchern über die Poetik; hiervon findet sich in dem heutigen Werke dieses Namens so wenig etwas, als von einer Lehre der Läuterung der Leidenschaften (*καθαρσις των παθημάτων*), welche Aristoteles in der Politik (VIII, 7) ebenfalls versichert in den Büchern über die Poetik vorgetragen zu haben.

Aus wie vielen Büchern das ehemalige Werk des Aristoteles über die Poetik bestand, kann schwerlich mit Gewissheit entschieden werden. Die Art, wie es Aristoteles selbst anführt: *Εν τοις περὶ Ποιητικῆς — ἐν τοις περὶ Ποιήσεως* (*Rhet. III, 2, 2. 5*) ist

unbestimmt. Der Verfasser der Biographie des Homer, die dem Plutarch beigelegt wird, citirt nur ein Buch von der Poëtik überhaupt: *εν τῷ περὶ Ποιητικῆς*; aber dessen Ansehn kann nichts beweisen. Diogenes von Laerte nennt einmahl des Aristoteles *Πραγματικῆς τεχνῆς ποιητικῆς α' β'* und *Ποιητικὰ* (V, 24 - 26); an einer andern Stelle gedenkt er eines Aristotelischen dritten Buchs von der Poëtik: *εν τριτῷ περὶ Ποιητικῆς*. Mehr Kritiker, unter andern Nunnesius (*ad Vit. Arist.* p. 68). Vossius (*de hist. gr.* IV, 9) und Castelvetro haben in der letzten Stelle des Diogenes die Leseart so verändern wollen: *εν τριτῷ περὶ ποιητῶν*, als ob Diogenes das Aristotelische Werk von den Dichtern, nicht dessen Poëtik, im Sinne gehabt habe. Allein ich sehe nicht ein, warum man gerade diese Stelle des Diogenes ändern will, da durch die Änderung nichts gewonnen wird; denn auch nach der ersten Stelle des Diogenes müßte die Aristotelische Poëtik doch aus zwei Büchern bestehn, und wir haben nur Eins.

Denn den Text des Diogenes mit unserer heutigen Poëtik des Aristoteles in Uebereinstimmung zu bringen, war doch wohl die Absicht jener Kritiker; und diese wird bei der vorgeschlagenen Verbesserung verfehlt. Inzwischen ist diese Übereinstimmung der Angaben des Diogenes mit unsrer heutigen Poëtik des Aristoteles nicht nöthig. Leichter aber brächte man den Diogenes mit sich selbst in Harmonie, wenn man annähme, dafs in der oben zuerst bemerkten Stelle statt *τεχνῆς ποιητικῆς α', β'* gelesen werden müsse *α', β', γ'*, und das *γ'* ausgefallen sey, dergleichen Versehen im Texte des Diogenes überaus häufig sind. Wenn denn ehemals drei Bücher des Aristoteles über die Poëtik vorhanden waren, so sind zwei derselben für uns verloren. Wie manche treffliche Idee, wie viel tief geschöpfte Bemerkungen über das Wesen und die Mittel schöner poëtischer Darstellung mögen mit ihnen verloren seyn!

Aber auch selbst das übrig gebliebene

Eine Buch der Aristotelischen Poetik ist in einem seltsamen Zustande auf uns gekommen, und in diesem hat gewifs der grösste Theil der Schwierigkeiten seinen Grund, die der Vollendung der Kritik und Auslegung hinderlich sind, und vielleicht immer hinderlich seyn werden. Zwar möchte ich jenes Zustandes wegen das Buch nicht schlechthin dem Aristoteles absprechen, wie Franz Patrik, und nach ihm Joachim Kämmerer gethan haben. Dafs es ein Aristotelisches Werk sey, dafür hürgen Gedanken und Sprache darin, und das einstimmige Zeugniß der ältesten Ausleger des Stagiriten (*Ammon. Herm. ad Categor. Arist. fol. 2. b. ed. Ald. Simplic. ad easd. fol. 8. b. Jo. Philopon. Grammat. ad Arist. de anima 12. b. Boëthius in Arist. de interpret. p. 290.*) denen es nicht einmahl einfiel, die Echtheit desselben zu bezweifeln. Ohnehin verweist Aristoteles in der Rhetorik seine Leser bei gewissen Materien auf die Poetik, die auch wirklich in unserm heutigen Buche der Poetik erörtert

sind. Hingegen glaube ich mit Recht behaupten zu können, daß wir auch das Fragment des ehemaligen Aristotelischen Werkes über die Poëtik, welches wir besitzen, nicht in der Form und Beschaffenheit mehr besitzen, wie es Aristoteles selbst schriftlich hinterließ. Erstlich ist in keinem andern Aristotelischen Werke so wenig Ordnung und Zusammenhang der Ideen; in keinem andern ist eine solche Menge von Lücken und harten unnatürlichen Uebergängen von einer Materie zur andern, wie in diesem. Man sage hiergegen nicht, daß einzelne Capitel und Stellen versetzt seyen, und daher eine Verwirrung nothwendig habe entspringen müssen, die sich heben lasse, wenn es gelänge, die wahre Ordnung wieder herzustellen. Wie sollten Abschreiber des Buchs ehemals sich eine solche Versetzung erlaubt haben! Was hätte sie dazu bestimmen können? Auch wird durch veränderte Anordnungen und Stellungen einzelner Capitel und Stellen der Poëtik, wie sie z. B. Daniel Heinsius u.

A. unternommen haben, für das Verständniß des Ganzen nicht viel gewonnen, und es entstehen im Gegentheile neue grössere Schwierigkeiten anstatt der alten, die man wegräumen wollte. In der ursprünglichen Beschaffenheit also, mit welcher die heutige Poetik der spätern Nachwelt überliefert wurde, muß der Grund der Unordnung und des Unzusammenhangenden liegen, die in den einzelnen Theilen derselben bemerklich sind. Diese ihre Beschaffenheit aber verdankt die heutige Aristotelische Poetik schwerlich dem Schriftsteller, dessen Nahmen sie trägt. Ferner: Die Schreibart ist in der Poetik so kurz, abgerissen, unperiodisch und unverständlich, wie sie sonst dem Aristoteles nicht eigen ist. Energische Gedrängtheit, in ein gewisses Helldunkel gekleidet, ist freilich, wenn auch keine Schönheit, doch ein charakteristischer Zug des Aristotelischen Styls. Aber der Text der Poetik ist fast ein fortlaufendes Räthsel, und es möchte wenig Zeilen darin nach einander geben, deren

Sinn und Verbindung mit dem Übrigen Jemanden, Falls er auch kein Fremdling in der Griechischen Sprache und Literatur wäre, auf den ersten Blick einleuchteten. Diese Dunkelheit des Styls liegt nicht sowohl in den einzelnen Wörtern, oder der Art des Ausdrucks überhaupt, sondern in der gezwungenen Wortstellung, in den schlecht verknüpften Sätzen, in den nicht recht zusammengehörigen Gedanken, in den bloß angedeuteten, nicht klar dargelegten Beispielen. Was könnte nun Aristoteles selbst für Motive gehabt haben, sich im Vortrage der Poëtik einer solchen Kürze zu befleißigen, daß er darüber unverständlich wurde? Deutlichkeit und Annehmlichkeit hätten sich ihm hier als die ersten Erfordernisse der Schreibart aufdringen müssen. Wirklich treffen wir auch diese Eigenschaften in seinen Werken ähnlichen Inhalts an. Wie vortheilhaft unterscheidet sich die Rhetorik des Aristoteles von seiner Poëtik in Ansehung sowohl der Klarheit, Bestimmtheit, Ordnung und des Zusam-

menhanges der Ideen, als der ganzen Schreibart! Drittens ist es gar nicht wahrscheinlich, daß sich Aristoteles bloß auf einen flüchtigen Seitenblick in Beziehung auf das Wesen der Poësie überhaupt eingeschränkt haben sollte, wie er in unsrer gegenwärtigen Aristotelischen Poëtik doch nur thut. Sein berühmtes objectives Princip aller Kunst des Schönen, die Nachahmung oder Darstellung der Natur (*μιμνησις*), ist so kurz angedeutet, so logisch unbefriedigend entwickelt und begründet, daß die neuern Ästhetiker mit Recht über den eigentlichen Begriff streitig gewesen sind, welchen er damit verknüpft habe, und dieser auch in der That nicht genau zu bestimmen ist, wenn man nicht willkührlich etwas in denselben hinein legen will, was vielleicht nicht ursprünglich darin lag. Ist es glaublich, daß ein sonst so gründlicher, so systematischer Kopf, eine Hauptidee, die seine ganze folgende Untersuchung hindurch herrschend war, für alle übrigen besondern Kunstregeln den

Grund enthielt, nur kaum berührt, nur beiläufig hingeworfen haben sollte? Er verspricht ja, von der Poësie überhaupt zu handeln, und hernach von ihren einzelnen Gattungen. Wie kommt es, daß er, gegen dieß Versprechen, unmittelbar zu den einzelnen Gattungen übergeht, und nur da mit Wenigem der Poësie überhaupt erwähnt, wo er den Ursprung jener Gattungen historisch erklärt, und nicht umhin konnte, bei der Gelegenheit auch etwas über die psychologische Entstehungsart der Poësie überhaupt zu bemerken? Man vergleiche damit wiederum die philosophische Genauigkeit, mit der Aristoteles in der Rhetorik das Wesen und die Zwecke der Redekunst überhaupt nach seiner Vorstellungsart aus einander setzt. Daß man eben diese Genauigkeit in der Poetik vermißt, ist um so mehr zu verwundern, da Aristoteles gewisser Maßen der Schöpfer der Poetik, als Wissenschaft (*τεχνη*), war, wobei jene folglich am wenigsten vermißt werden durfte; anstatt daß er
in

mensetzt, so entstehen Räthsel oder Barbarismen. Setzt er sie ganz aus Metaphern zusammen, entstehn Räthsel; setzt er sie aus fremden Wörtern zusammen, entstehn Barbarismen. Das Wesen eines Räthsels liegt darin, daß Jemand Dinge sagt, die wirklich sind, die aber doch dem Anscheine nach mit einander unverträglich sind, und sich nicht verbinden lassen. Durch die bloße Zusammensetzung der Wörter nun kann dies nicht bewirkt werden, aber wohl durch den metaphorischen Gebrauch derselben; z. B. „Ich sah einen Mann mit Feuer Erz auf einem Manne schmieden.“ Die unschickliche Anwendung fremder Wörter aber veranlaßt Barbarismen. Man muß also diese mit Vorsicht gebrauchen. Denn das Nichtgewöhnliche des Ausdrucks wird hindern, daß er gemein werde, sobald der Dichter fremde Wörter, Metaphern, Schmuckwörter, und was sonst zum ungewöhnlichen Ausdrucke gehört, auf eine angemessene Art benutzt; der Gebrauch des einheimischen und gewöhnlichen Ausdrucks aber bewirkt Deutlichkeit. Nichts trägt mehr zur Deutlichkeit des Ausdrucks bey, ohne daß er dadurch gemein wird, als die Dehnungen, Verkürzungen und Ab-

G

98 Aristoteles über die Poësie.

änderungen der Wörter. Denn weil hier die Wörter anders sind, als wie in der Sprache des täglichen Lebens, so macht das Ungewöhnliche des Ausdrucks auch, daß er nicht gemein ist; gleichwohl sind es noch immer dieselben Wörter, und das macht sie verständlich. Daher haben diejenigen Unrecht, welche diese Art des Ausdrucks tadeln, und die Dichter durchziehn; wie z. B. Euklides der Ältere, der behauptete: „es sey sehr leicht ein Dichter zu seyn, wenn man ihm die Freyheit zugestände, die Wörter zu dehnen oder zu ändern, wie er es gut finde;“ und dann von beyden folgende Exempel gab:

Ἦτοι Χαριν εἶδον Μαργαθωνάδε βαδίζοντα —
und:

Οὐκ ἂν γ' ἐρωμενος τον ἐκεῖν' ἔν' ἐξελλεβορίζεις; *) —
Freylich nach diesen Arten des Ausdrucks absichtlich zu haschen, ist lächerlich. Im Gebrauche derselben ist sorgfältige Mäßigung nöthig. Denn wer sich der Metaphern, der fremden Wörter u. s. w. unschicklich bediente, mit dem Vorsatze, das Lächerliche da-

*) Ich habe diese Zeilen, die Aristoteles zum Exempel anführt, unübersetzt gelassen, weil der Text verderbt, und kein passender Sinn bemerklich ist.

durch zu bewirken, würde seinen Zweck eben so gut erreichen. Was für Vorthelle aber ein weiser und geschmackvoller Gebrauch derselben gewährt, das kann man bey heroischen Versen sehen. Wollte Jemand statt der fremden, metaphorischen Wörter u. s. w. die gewöhnlichen Ausdrücke unterschieben, würde er sich von der Richtigkeit meiner Behauptung überzeugen. Man nehme denselben jambischen Vers des Äschylus und des Euripides, vertausche nur Ein Wort, das gewöhnliche einheimische, mit einem fremden, und der Vers wird in diesem Falle schön, in jenem gemein seyn. Äschylus sagt im Philoktet:

φαγεδαινα, ἢ μὲν σαρκας ἐσθιει ποδος.

Euripides braucht für ἐσθιει das Wort θοιναται.

Andere Beispiele:

Νυν δὲ μὲν ἔων ὀλιγος τε καὶ οὐτιδανος καὶ
ακικνυς.

Wenn Jemand die gewöhnlichen Wörter nimmt, kommt folgender Vers heraus:

Νυν δὲ μὲν ἔων μικρος τε καὶ ἀσθενικος καὶ
ἀειδης.

Ferner:

Διφρον ἀεικελιον καταθεις, ὀλιγην τε τρα-
πεζαν.

100 Aristoteles über die Poësie.

Διφρον μοχθηρον καταθεις μικραν τε τρα-
πεζαν.

Oder:

Ηἰονες βοοωσιν· Ηἰονες κραζουσιν.

Ariphrades suchte die tragischen Dichter deshalb lächerlich zu machen, daß sie Formen des Ausdrucks gebrauchen, die in der Sprache des gemeinen Lebens gar nicht vorkommen, wie *Δωματων ἀπο* statt *ἀπο δωματων*; und *σεθεν*; und das *ἐγω δε νιν*; und *Αχιλλεως περι*, nicht *περι Αχιλλεως*, und dergl. Eben weil alle solche Redeformen ungewöhnlich sind, erheben sie den Ausdruck über das Gemeine. Hieran dachte aber jener Kunstrichter nicht. Es ist übrigens sehr schwer, alle solche ungewöhnliche Redeformen, die zusammengesetzten und fremden Wörter mit Geschmacke zu gebrauchen; bey weitem am schwersten ist der schickliche Gebrauch der Metaphern. Denn dies erfordert ein eigenes Talent, läßt sich nicht von Andern lernen, und ist auch immer ein Beweis des Genies. Metaphern entdecken und geschickt benutzen setzt voraus, daß Jemand Witz habe, und Ähnlichkeiten schnell auffinde. Von den verschiedenen Arten der Wörter passen die zusammengesetzten am meisten für die Dithyramben;

die fremden Wörter für die heroischen Verse, und die Metaphern für die Jamben. Für die heroischen Verse können alle erwähnte Redeformen benutzt werden; für die Jamben aber, weil sie am meisten die Sprache des gemeinen Lebens nachahmen, passen nur solche Wörter, deren man sich auch wohl in dieser bedient. Dergleichen sind die gewöhnlichen Wörter, die Metaphern und Schmuckwörter.

K a p. XIV.

58. Über die Tragödie und die dramatische Darstellung mag das Gesagte hinreichend seyn. Was aber die epische Darstellung in heroischen Versen betrifft, so ist klar, daß der Dichter den Stoff, wie in den Tragödien, dramatisch bearbeiten, daß er eine ganze und vollständige Handlung darstellen müsse, die Anfang, Mitte und Ende hat, damit sie, wie ein Thier, ein vollendetes Ganze ausmache, und das ihr eigenthümliche Vergnügen bewirke. Die Composition der epischen Handlung darf also nicht seyn, wie die Composition der Geschichte, wobey es nicht auf Einheit der Handlung, sondern auf Einheit der Zeit ankommt, was in dieser sich

102 Aristoteles über die Poësie.

in Ansehung Einer oder mehrer Personen für Umstände zutragen, deren Beziehung auf einander bloß zufällig ist. Denn so wie um dieselbe Zeit die Seeschlacht bey Salamis, und die Schlacht der Karthager in Sicilien vorfielen, unter denen keine Verbindung zu einem gemeinschaftlichen Zwecke war; so folgen auch zuweilen Begebenheiten in der Zeit auf einander, bey denen gar keine Einheit des Zwecks ist. Dessen ungeachtet fehlen hier fast die meisten Dichter. Daher zeichnet sich, wie ich bereits gesagt habe, das göttliche Genie des Homer auch schon hierin vor andern aus, daß er nicht den ganzen trojanischen Krieg, wiewohl er Anfang und Ende hat, zum Gegenstande seiner Gesänge nahm; denn der Gegenstand war zu groß, und ließ sich nicht übersehen; und hätte er den Umfang verkürzt, so würde die Mannichfaltigkeit des Stoffes Verwirrung hervorgebracht haben; sondern daß er einen Theil desselben aushob, und das Übrige zu manchen Episoden benutzte, wie das Verzeichniß der Schiffe, und andre Episoden, mit denen er seine Gesänge durchwebt. Andre Dichter wählten zum Gegenstande die Thaten Einer Person, oder vielfache Begebenhei-

ten Einer und derselben Zeit, wie z. B. der Verfasser der Cypria und der kleinen Ilias. Deswegen sind aus der Ilias und Odyssee, aus jeder nur Eine, höchstens zwey Tragödien gemacht; aus den Cypriis aber viele; und aus der kleinen Ilias mehr als acht, z. B. der Streit über die Waffen; der Philoktet, der Neoptolem, der Eurypylus, die Bettlerinn, die Lacedämonierinnen, die Zerstörung von Troja, die Rückfahrt der Griechen, Sinon, die Troerinnen.

59. Die Epopöe muß auch in ihren verschiedenen Formen mit der Tragödie übereinstimmen. Sie muß entweder einfach, oder verwickelt, oder moralisch, oder pathetisch seyn. Auch hat sie dieselben Theile, außer der musikalischen Begleitung und der Decoration; denn sie bedarf ebenfalls der Glückswechsel, der Wiedererkenntnisse, der sinnlich rührenden Begegnisse; auch Gedanken und Ausdruck müssen edel seyn. Alle diese Formen hat Homer zuerst und musterhaft gebraucht. In seinen beyden Gedichten ist das Süjet der Ilias einfach und pathetisch; der Odyssee verwickelt; um Wiedererkennung dreht sich das Ganze; der

104 Aristoteles über die Poësie.

Stoff ist moralisch ; überdem hat Homer an Ausdruck und Gedanken alle übertroffen.

60. Die Epopöe unterscheidet sich aber von der Tragödie durch die Länge der Composition und das Sylbenmaafs. Die Grenze der Länge ist schon genau genug bestimmt. Man muß den Anfang und das Ende übersehen können. Dies würde der Fall seyn, wenn der Umfang der epischen Gedichte der Ältern kleiner wäre, so daß er etwa dem Umfange so vieler Tragödien gleich käme, als auf einmal nach einander aufgeführt werden können. In Ansehung der Ausdehnung des Umfanges aber hat die Epopöe viel Eignes. In der Tragödie können nicht zugleich viele Begebenheiten dargestellt werden, sondern bloß solche, die sich auf der Bühne von den Schauspielern darstellen lassen. Die Epopöe aber, weil sie erzählend ist, läßt die Darstellung mehrerer simultaner Begebenheiten zu, wodurch, da sie zur Materie gehören, der Umfang des Gedichts beträchtlich erweitert wird. Dies hat für den Dichter den Vortheil, daß er seiner Darstellung die Erhabenheit mittheilen, daß er den Zuhörer durch Abwechselung unterhalten, und mannigfaltige Episoden einflechten kann.

Denn das Einförmige ermüdet bald, und ist schuld, daß viele Tragödien kein Glück machen.

61. Das heroische Sylbenmaafs hat die Erfahrung als das angemessenste kennen gelehrt. Es würde geschmacklos scheinen, wenn jemand in einem andern, oder in vielerley Sylbenmaafsen eine epische Erzählung machen wollte. Denn das heroische Metrum hat den erhabensten und majestätischsten Gang. Daher nimmt die epische Darstellung auch am meisten fremde Wörter und Metaphern auf, und übertrifft andre Dichtungsarten an Reichthum und Fülle. Das jambische und trochäische Sylbenmaafs drücken mehr Bewegung aus; dieses ist für den Tanz, jenes für Handlung passend. Ungereimt ist es, wenn die Sylbenmaafse unter einander gemischt werden, wie Chäremön gethan hat. Kein Dichter hat deswegen eine lange Composition in einer andern, als der heroischen, Versart gemacht; die Natur selbst, wie gesagt, leitete hier auf die schicklichste Wahl.

62. Unter vielen andern gerechten Ansprüchen, die Homer auf unser Lob hat, ist auch der, daß er allein unter den Dichtern eingesehen hat, was für eine Rolle er selbst

spielen müsse. Der Dichter selbst in eigner Person muß so wenig reden, als möglich; denn in dieser Hinsicht ist er nicht Nachahmer. Andre Dichter figuriren selbst ihr ganzes Werk hindurch; sie stellen aber nur wenig und selten dar. Homer hingegen, nach einer kurzen Einleitung, führt gleich einen Mann, oder ein Weib, oder sonst etwas ein; nichts ist bey ihm charakterlos; jede Individualität ist bezeichnet.

63. In Tragödien muß der Dichter suchen, das Wunderbare zu bewirken; die Epopöe geht noch weiter, und läßt selbst das Unwahrscheinliche und Unglaubliche zu, als woraus der höchste Grad des Wunderbaren entsteht, weil man hier nicht auf den Handelnden selbst sieht. Die einzelnen Umstände, z. B. von der Verfolgung des Hektor durch den Achilles, würden auf der Bühne lächerlich seyn; das griechische Heer stillstehend — keinen Theil nehmend an der Verfolgung — Achilles aber winkend. In der epischen Erzählung wird dies nicht bemerkt. Das Wunderbare macht allemal Vergnügen; das beweisen die Zusätze, wenn Leute etwas erzählen, um dadurch die Zuhörer zu ergötzen.

64. Homer vorzüglich hat auch gelehrt,

wie man gut erdichten müsse. Dies gründet sich auf einen falschen Schluss. Man glaubt, wenn ein Ding ein anderes beständig zur Begleitung oder zur Folge hat; so werde, wenn das Andere ist, auch das Erstere daseyn oder entstehen. Das ist ein Irrthum. Wenn man weiß, daß das Letztere wirklich ist, so wird der Verstand leicht zu dem Schlusse verführt, daß auch das Erstere sey.

65. Der Dichter muß Unmöglichkeiten, die wahrscheinlich sind, solchen Dingen vorziehen, die wahrscheinlich, aber unmöglich sind. Doch muß er seinen Plan nicht aus lauter Unwahrscheinlichkeiten zusammensetzen; sondern so viel wie möglich nichts Unwahrscheinliches aufnehmen; wäre es unvermeidlich, so muß es außerhalb der Handlung selbst bleiben; wie z. B. daß Ödip nicht wußte, auf welche Art Lajus umgekommen sey. Im Drama selbst darf das Unwahrscheinliche nicht vorkommen, wie in der Elektra die Erzählung von den Pythischen Spielen; oder in den Mysiern der Stumme, der von Tegea nach Mysien reist. Der Einwurf, daß ohne diese Umstände die Fabel vernichtet werden würde, ist lächerlich; sie mußte gleich Anfangs nicht so angelegt werden;

wenn inzwischen das Unwahrscheinliche aufgenommen ist und für wahrscheinlich gehalten werden kann, so mag es bleiben, obwohl es an sich ungereimt ist. An den unwahrscheinlichen Umständen in der Odyssee, z. B. der Landung des Ulysses in Ithaka, würde man bald Anstoß nehmen, wenn sie ein schlechter Dichter behandelt hätte. So aber hat der Dichter die Ungereimtheit unter anderen Schönheiten versteckt, und ihr das Anstößige benommen.

66. Den müßigen Partien des Gedichts, die weder durch Charakterzüge, noch durch die Gedanken gehoben werden, muß der Dichter durch eine vollendete Diction zu Hülfe kommen. Denn wo Charakter und Gedanken sind, da werden diese durch eine zu blendende Diction zu sehr verhüllt.

K a p. XV.

67. Was kritische Probleme betrifft, und die Auflösungen derselben, so wird sich ihre Zahl und Beschaffenheit aus Folgendem ergeben:

68. Da der Dichter ein Nachahmer ist, wie der Mahler, oder irgend ein anderer Bildner; so muß er nothwendig immer die Gegen-

stände auf eine von diesen drey Arten nachahmen: entweder, wie sie waren oder sind—; oder wie man sagt, oder glaubt, daß sie sind—; oder wie sie seyn sollten. Alles dieses muß er durch die Sprache darstellen, und zwar entweder durch die Sprache des gemeinen Lebens, oder durch fremde, oder durch metaphorische Ausdrücke; auch durch manche andre Modificationen der Sprache, die wir den Dichtern zugestehen. Denn das, was in der Poësie vergönnt seyn kann, ist darum nicht nach den Regeln der politischen Beredsamkeit, oder einer andern ähnlichen Theorie zu billigen.

69. Die Fehler, welche bey der Poesie begangen werden mögen, sind zwiefach: wesentliche und zufällige. Wenn jemand einen Gegenstand poëtisch darstellen will, ohne Talent dazu, so ist der Fehler wesentlich; wenn er aber, mit Talent ausgerüstet, es nur in der Wahl des Gegenstandes versieht, und z. B. ein Pferd mahlt, das beyde rechte Schenkel zugleich bewegt, oder in Beziehung auf irgend eine andre Kunst oder Wissenschaft, wie etwa die Medicin, fehlt, oder unmögliche Dinge darstellt, so ist der Fehler zufällig.

70. Auf diese Begriffe müssen wir zurückgehen, um kritische Zweifel und Einwürfe zu heben. Zuvörderst angenommen, der Dichter habe unmögliche Dinge in Hinsicht auf die Kunst selbst dargestellt, so hat er gefehlt. Inzwischen läßt sich der Fehler entschuldigen, wenn der Zweck des Dichters dabey besser erreicht ist. Über diesen Zweck habe ich mich bereits erklärt; wenn nämlich der Dichter durch dieses Mittel einer oder der andern Partie des Gedichts eine stärkere Wirksamkeit verschafft. Ein Beyspiel ist die Verfolgung des Hektor. Hätte aber der Zweck mehr oder weniger erreicht werden können, ohne in Hinsicht auf die Kunst zu fehlen, so ist der Dichter nicht zu entschuldigen; denn Fehler überhaupt müssen so viel wie möglich vermieden werden. Ferner muß man fragen: Geht der Fehler die Kunst selbst, oder einen zufälligen Umstand ausserhalb des Gebietes der Kunst an? Denn der Fehler ist verzeihlicher, wenn Jemand etwa nicht wufste, dals eine Hindin keine Hörner hat, als, wenn er überhaupt schlecht mahlte.

71. Wird dem Dichter vorgeworfen, dals er seine Gegenstände nicht so darstelle, wie

sie wirklich sind; so kann er antworten, er habe sie so dargestellt, wie sie seyn sollten. Das war die Antwort, welche Sophokles gab: Er schildere die Menschen, wie sie seyn sollten; Euripides charakterisire sie, wie sie wirklich wären. Und dies ist die treffendste Antwort. Wenn aber der Dichter seine Gegenstände auf keine von beyden Arten dargestellt hat, so kann er erwiedern: er habe so dargestellt, wie es der gemeinen Sage, dem gemeinen Glauben gemäß sey. Hieher gehören poëtische Darstellungen der Götter. Man kann vielleicht nicht sagen, weder, daß hier eine idealische, noch daß eine Darstellung des Wirklichen sey; aber das sind überhaupt Dinge, wie Xenophanes sich ausdrückt, die für uns verborgen sind. Wiederum — Was der Dichter dargestellt hat, ist vielleicht nicht das Bessere; aber es ist Thatsache, wie in jener Stelle von den Waffen der schlafenden Krieger:

Ἐγχεα δὲ σφιν

ὄρεθ' ἐπὶ σφυρατῆρος —

Denn damals war dies gewöhnlich, wie noch itzt bey den Illyriern.

72. Um zu beurtheilen, ob das, was Je-

112 Aristoteles über die Poësie.

mand gesagt oder gethan hat, gut oder schlecht gesagt oder gethan sey, muß man nicht auf den Ausdruck oder die That allein achten, ob diese an sich selbst gut oder schlecht sind; sondern auch auf die Person, welche handelt oder spricht, zu wem, zu welcher Zeit, auf welche Art, zu was für einem Zwecke sie handelt und spricht: ob z. B. um ein größeres Gut zu gewinnen, oder ein größeres Übel zu vermeiden.

73. Manche andre Einwürfe zu lösen, muß man zu der Sprache seine Zuflucht nehmen. z. B.

Οὐκ ἔσθ' ἀνὴρ πρῶτον

Man kann hier antworten, der Dichter habe das Wort *ἔσθ'* nicht in seiner eigentlichen Bedeutung für Maulthiere, sondern in seiner ungewöhnlichen für Wächter des Lagers gebraucht. So auch in der Stelle vom Dolon:

Εἶδος μὲν ἔην κακὸς

Der Sinn ist nicht, daß Dolon dem Körper nach unförmlich gebaut war, sondern daß er ein häßliches Gesicht hatte; denn die Kreter bezeichnen mit *εὐεῖδης*, wohlgebaut, ein schönes Gesicht. Wiederum:

Ζωροτέρου δὲ κεραίης —

Der

ein unbestimmtes Zeitmaafs, wodurch sie sich ebenfalls auszeichnet; wiewohl man sich anfangs auch in den Tragödien eben so wenig an das Zeitmaafs band, als in der Epopöe. Übrigens sind beyden gewisse Theile gemeinschaftlich; andere sind der Tragödie eigen. Wer daher von einer Tragödie zu urtheilen versteht, ob sie gut oder schlecht sey, versteht es auch von der Epopöe. Denn was die Epopöe hat, findet auch bey der Tragödie statt; nicht alles aber, was dieser eigen ist, findet sich in der Epopöe.

K a p. III.

13. Von der Darstellung in heroischen Versen, und von der Komödie will ich hernach handeln; itzt will ich von der Tragödie reden, und den Begriff derselben aus dem bisher Gesagten entwickeln.

14. Die Tragödie nämlich ist die Darstellung einer wichtigen und vollständigen Handlung, von bestimmter Gröfse; in einer für das Ohr gefälligen Sprache, jeder besondern Form der einzelnen Theile gemäfs; dramatisch, und nicht erzählend; um durch Mitleid und Furcht die Veredlung gewisser Leidenschaften zu bewirken¹⁸).

50 Aristoteles über die Poësie.

15. Ich nenne eine für das Ohr gefällige Sprache diejenige, welche Takt, Harmonie und Sylbenmaafs hat. Jeder besondern Form der einzelnen Theile der Tragödie ist die Sprache in so fern gemäfs, als einige Theile blosses Sylbenmaafs erfordern, wiederum andere auch Melodie.

16. Da aber handelnde Personen die Darstellung hervorbringen sollen, so sind nothwendige Stücke der Tragödie erstlich die Decoration; hernach die musikalische Begleitung; und dann der wörtliche Ausdruck. Denn dies sind die Mittel, wodurch sie die Darstellung hervorbringen. Wörtlichen Ausdruck nenne ich die metrische Composition der Sprache. Was musikalische Begleitung ist, weifs ein jeder.

17. Ferner da eine Handlung dargestellt werden soll, und diese handelnde Personen voraussetzt, die nothwendig einen gewissen Charakter und gewisse Gesinnungen haben müssen; (denn um ihrer willen legen wir auch den Handlungen eine gewisse Beschaffenheit bey;) so giebt es zwey natürliche Gründe der Handlungen, die Gesinnung und den Charakter; und in Rücksicht auf sie sind alle glücklich oder unglücklich.

18. Die Fabel ist die Nachahmung einer Handlung. Denn ich nenne Fabel eine Zusammensetzung von Begebenheiten; Charakter nenne ich, in Ansehung dessen wir den Handelnden eine gewisse Beschaffenheit beylegen; Gesinnung, so fern die Redenden etwas erklären, oder ihre Meynung äußern.

19. Jede Tragödie muß also nothwendig sechs Theile enthalten, wodurch sie eine gewisse Bestimmtheit empfängt. Diese sind die Fabel, die Charaktere, der wörtliche Ausdruck, die Gesinnungen, die Decoration, und die musikalische Begleitung. Denn die Mittel der Nachahmung machen zwey Theile aus; die Art der Nachahmung einen; und die Gegenstände der Nachahmung drey; und weiter sind keine Theile. Diese Darstellungsformen sind nun auch von den meisten Dichtern gebraucht worden. Denn jede Tragödie enthält Decorationen, Charakter, Fabel, wörtlichen Ausdruck, musikalische Begleitung, und Gesinnungen auf gleiche Weise.

20. Das Wichtigste von allen ist die Zusammensetzung der Handlung. Die Tragödie ist Darstellung nicht der Menschen, sondern

52 Aristoteles über die Poësie.

der Handlungen, des Lebens, des Glücks und Unglücks. Auch das Glück beruht auf Handlung; und sein Ziel ist eine gewisse Handlung, nicht eine Beschaffenheit. In Ansehung des Charakters haben die Menschen diese oder jene Beschaffenheit; in Ansehung der Handlungen aber sind sie glücklich oder unglücklich. Die darstellenden Personen handeln nicht, um die Charaktere nachzuahmen; sondern sie drücken die Charaktere durch die Handlungen zugleich mit aus; so daß die Handlungen und die Fabel die Hauptsache der Tragödie sind. Denn ohne Handlung könnte keine Tragödie seyn; aber wohl ohne Charaktere. Die meisten neuern Tragödien sind charakterlos; und überhaupt viele Dichter haben sich den Fehler zu Schulden kommen lassen. Auf eben die Art unterscheidet sich unter den Malern Zeuxis von Polygnot. Polygnot wufte trefflich Charaktere auszudrücken; hingegen die Gemählde des Zeuxis haben gar keinen Charakter. Ferner, wenn Jemand einen Charakter schildert, Gesinnungen in schöne Phrasen kleidet, wird er doch den eigenthümlichen Zweck der Tragödie nicht erreichen; weit eher wird dies bey einem Stücke der Fall seyn, wo zwar

jenes Erforderniß weniger befriedigt wird, das sich aber durch die Fabel und die Composition der Handlung empfiehlt. Ueberdem gerade das Wichtigste, wodurch die Tragödie die Gemüther fesselt, liegt in der Fabel, in den plötzlichen Glückswechseln und den Wiedererkenntnissen. Auch kann das zum Beweise dienen, daß Anfänger in der Poësie es eher im Ausdrücke und in der Charakterschilderung zur Vollkommenheit bringen, als in der Composition der Handlungen, was z. B. fast von allen ältesten Dichtern gilt. Das Erste also, und gleichsam die Seele der Tragödie, ist die Fabel. Es verhält sich hiermit, wie mit der Mahlerey. Wenn einer die schönsten Farben auftrüge, würde er nicht so gefallen, als wenn er eine Figur mit weißer Kreide zeichnete. Es ist hier von Darstellung einer Handlung die Rede, und durch diese der handelnden Personen selbst. Dann folgen zweytens die Charaktere²⁹). Der dritte Punkt, worauf der Dichter zu achten hat, ist die Gesinnung seiner Personen, daß er sie so reden läßt, wie es Umstände und Schicklichkeit verlangen. Hierzu müssen denn die Politik und Rhetorik die Regeln liefern²⁰). Die Ältern ließen ihre Personen in

54 Aristoteles über die Poësie.

der Sprache des bürgerlichen Lebens reden; die heutigen Dichter lassen sie rhetorisch sprechen. Charakter aber ist dasjenige, was die Maxime offenbart, ob der Redende wonach strebt, oder etwas zu vermeiden sucht; daher drücken manche Dialoge gar keinen Charakter aus, weil man überhaupt nicht sieht, was die Personen bezwecken. Gesinnungen sind, durch welche Jemand erklärt, daß etwas sey, oder nicht sey, oder durch welche er überhaupt sich äußert. Der vierte Punkt ist der Ausdruck des Dialogs. Hierunter verstehe ich, wie ich schon gesagt habe, die Erklärung durch Worte, was sowohl in der gebundenen als ungebundenen Rede gleiche Bedeutung hat. Unter den übrigen zur Tragödie gehörigen Stücken ist das fünfte, die musikalische Begleitung, das wichtigste, die Seele zu reizen und zu vergnügen. Die Decoration zieht zwar das Gemüth an, aber sie ist am wenigsten Sache der poetischen Kunst. Denn die Tragödie muß auch ohne Aufführung und Schauspieler ihre Wirkung thun. Auch ist die Anordnung und Einrichtung der Decoration eigentlich mehr Angelegenheit des mechanischen Künstlers, als des Dichters.

K a p. IV.

21. Nach diesen Erörterungen will ich nun auseinandersetzen, wie die Composition der Handlung beschaffen seyn müsse, da dies doch das Erste und Wichtigste in der Tragödie ist. Ich lege die Erklärung der Tragödie zum Grunde, sie sey Darstellung einer ganzen und vollständigen Handlung, die eine gewisse Gröfse hat. Denn es giebt auch ein Ganzes, das keine Gröfse hat. Ein Ganzes ist, dem Anfang, Mittleres und Ende zukommen. Der Anfang ist, was selbst nicht nothwendig auf ein Anderes folgt; nach welchem aber etwas Anderes seyn oder geschehen kann. Das Ende ist das Gegenteil, was selbst auf ein Anderes nothwendig, oder in den meisten Fällen folgt; nach welchem aber nichts Anderes weiter ist. Das Mittlere folgt selbst auf ein Anderes, und hat ein Anderes zur Folge.

22. Diejenigen also, die eine Fabel gut zusammensetzen wollen, dürfen nicht von jedem beliebigen Momente einer Handlung anfangen, noch bei jedem Momente ohne Unterschied endigen²¹); sondern müssen sich nach dem Begriffe der Tragödie richten. Ferner, da jedes Schöne, sey es ein Thier, oder

56 Aristoteles über die Poësie.

irgend ein anderes Object, aus gewissen Theilen besteht, so müssen diese nicht nur in richtiger Ordnung und Verhältnisse zu einander seyn, sondern auch eine angemessene, nicht jede beliebige Gröfse haben; denn das Schöne liegt in der bestimmten Gröfse und Ordnung. Daher wird weder ein sehr kleines Thier schön seyn, weil die Momente der Anschauung, da die Succession in der Zeit unmerklich ist, in einander fallen; noch ein sehr grofses, weil hier die Anschauung nicht Alles auf einmal fassen kann, und dem Betrachtenden, da nicht alle einzelnen Theile von ihm übersehen werden können, das Ganze verloren geht; z. B. ein Thier von zehn tausend Stadien im Umfange. So wie deswegen Körper und Thiere eine bestimmte leicht übersehliche Gröfse haben müssen, so müssen auch die Fabeln eine bestimmte Länge haben, die man leicht im Gedächtnisse fassen kann. Die Grenze der Länge vorzuschreiben in Rücksicht auf die theatralischen Vorstellungen und den herrschenden Geschmack, gehört nicht für die Theorie. Denn wenn hundert Tragödien aufgeführt werden sollten, würden sie nach der Uhr aufgeführt werden, was wohl zuweilen geschehn seyn soll²²).

Was aber die natürliche Grenze der Handlung betrifft, so wird die Handlung desto schöner seyn, je größer sie ist, ohne unübersichtlich zu werden. Im Allgemeinen kann man sagen, diejenige Handlung habe eine hinlängliche Größe, bey welcher der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit gemäß die Reihe der Begebenheiten vom Glücke zum Unglücke, oder vom Unglücke zum Glücke, übergeht.

23. Die Fabel hat Einheit, nicht, wie Einige glauben, wenn sie sich nur auf Eine Person bezieht; denn es begegnen auch Einer Person viele und zahllose Dinge, von denen mehrere gar nicht zusammenhangen, und eine Einheit ausmachen; und so kann es auch viele Handlungen einer und derselben Person geben, aus denen nimmermehr Eine Handlung werden kann. Aus dem Grunde scheinen alle die Dichter gefehlt zu haben, die eine Herakleide, eine Theseide, und ähnliche Gedichte machten²³). Sie glaubten, weil Herkules Eine Person war, so müsse auch die Fabel von ihm Einheit haben. Homer, so wie er sich anderweitig auszeichnet, hat auch dies sehr gut eingesehn, entweder durch sein natürliches Genie, oder durch Studium

58 Aristoteles über die Poësie.

der Kunst. In der Odyssee benutzte er nicht alles für seinen Stoff, was dem Ulysses begegnet war; z. B. daß er auf dem Parnass verwundet wurde ²⁴); daß er sich in der Versammlung des griechischen Heeres wahnsinnig stellte; denn von diesen Begebenheiten hing keine mit der andern nothwendig oder wahrscheinlich zusammen; sondern seine Odyssee dreht sich um Eine Handlung, wie ich sie verstehe, herum; [und eben so seine Ilias]. Demnach, wie bey allen übrigen nachahmenden Künsten nur Eine Nachahmung Eines Gegenstandes ist, so muß auch die Fabel, da sie Darstellung einer Handlung ist, nur Eine Handlung, und diese ganz darstellen, und die Theile der Handlung müssen so zusammengesetzt seyn, daß durch Versetzung oder Wegnehmung eines Theils das Ganze verändert und zerrüttet werde. Was da seyn oder fehlen kann, ohne die Handlung merklich zu verändern, ist nicht einmal für einen Theil derselben anzusehn.

24. Es erhellt aus dem Bisherigen, daß es nicht sowohl Zweck des Dichters ist, wirklich geschehene Begebenheiten zu erzählen, als vielmehr solche, die hätten geschehen können, die möglich waren nach Gründen der

Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit. Der Historiker und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch, daß der eine metrisch, der andere ohne Sylbenmaafs erzählt; man könnte ja auch die Geschichte des Herodot ins Sylbenmaafs bringen; sie würde, metrisch abgefaßt, nichts desto weniger eine Geschichte seyn, als sie es in Prosa ist; sondern dadurch unterscheiden sich beyde, daß der eine wirklich geschehene Begebenheiten erzählt, der andre solche, die hätten geschehen können. Daher ist auch die Poësie mehr ein Werk des Genies und des Studiums, als die Geschichte. Die Poësie beschäftigt sich mehr mit der allgemeinen Form der Begebenheiten, die Geschichte mit wirklichen einzelnen Begebenheiten selbst. Die allgemeine Form der Begebenheiten besteht in der Erzählung oder dramatischen Darstellung dessen, was etwa irgend einer Person nach Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit begegnete; dies ist der Zweck der Poësie, und dazu erfindet sie die Namen der Personen; wirkliche einzelne Begebenheiten selbst sind, was z. B. Alcibiades gethan, was er erlitten hat. Bey der Komödie hatte man das schon früher wahrgenommen. Die Dichter setzten ihre

60 Aristoteles über die Poësie.

Fabel aus wahrscheinlichen Ereignissen zusammen, gaben den Personen beliebige Namen, und machten nicht, wie die Jambendichter, wirkliche Personen zu ihren Gegenständen. Bei der Tragödie behielt man die wirklichen Namen bey. Der Grund war, weil dasjenige, was wahrscheinlich seyn soll, auch möglich seyn muß. Von der Möglichkeit dessen nun, was nicht wirklich geschehen ist, sind wir noch nicht überzeugt; bey wirklich geschehenen Dingen aber ist es offenbar, daß sie möglich sind; denn sie würden nicht geschehen seyn, wenn sie unmöglich gewesen wären. Gleichwohl giebt es auch einige Tragödien, wo einer oder zwey bekannte Namen gebraucht, und die übrigen erdichtet sind; in einigen ist gar kein bekannter Name gebraucht, wie in der Blume des Agathon ²⁵); hier sind sowohl die Handlung als die Namen der Personen erdichtet, und nichts desto weniger gefällt das Stück. Es ist daher nicht durchaus erforderlich, bey den hergebrachten Mythen, um welche sich die Tragödien herumdrehen, stehn zu bleiben; es wäre lächerlich, sich hierauf zu beschränken, da doch auch die bekannten Namen nur Wenigen bekannt sind,

und gleichwohl Allen gefallen. Überhaupt erhellt, daß der Dichter mehr Dichter der Fabel seyn müsse, als Dichter des Sylbenmaasses, sofern er Dichter in Beziehung auf Nachahmung seyn will. Denn er soll Handlungen nachahmen. Wenn er auch nun wirkliche Begebenheiten dichterisch darstellt, bleibt er dessen ungeachtet Dichter. Manche wirkliche Begebenheiten können von der Art seyn, daß ihr Ereigniß bloß wahrscheinlich oder möglich schien, und in so fern kann derjenige, welcher sie darstellt, immer Dichter genannt werden.

25. Unter allen Fabeln und Handlungen sind aber die episodischen die schlechtesten²⁶⁾. Eine episodische Fabel nenne ich, wo die Episoden weder nach Wahrscheinlichkeit noch nach Nothwendigkeit mit einander verbunden sind. Dergleichen Stücke machen schlechte Dichter vermöge ihrer Schlechtigkeit; gute Dichter begehen den Fehler aus Nachgiebigkeit gegen die Schauspieler²⁷⁾; denn wenn sie bei den theatralischen Wettstreiten das Stück mehr ausdehnen müssen, als die Natur der Handlung es erlaubt, so sind sie oft genöthigt den natürlichen Zusammenhang der Handlung zu un-

62 Aristoteles über die Poësie.

terbrechen, und manches einzuflechten, was nicht hinein gehört.

26. Übrigens ist hier von der Nachahmung nicht bloß einer vollständigen Handlung die Rede, sondern auch einer solchen, die Furcht und Mitleiden erregt. Dergleichen sind vorzüglich diejenigen, die unerwartet geschehen, zumal, wenn sie vorbereitet sind. Im letzteren Falle werden sie grössere Verwunderung hervorbringen, als wenn sie von ungefähr und durch ein zufälliges Schicksal sich ereignen. Denn selbst bey zufälligen Begebenheiten erregen doch diejenigen die höchste Verwunderung, die gleichsam absichtlich geschehn und vorbereitet zu seyn scheinen; wie z. B. die Statue des Mitys in Argos den Mörder des Mitys tödtete, die auf ihn fiel, indem er sie betrachtete²⁸). So etwas scheint nicht von ungefähr sich zuzutragen. Aus dem Grunde müssen Fabeln, wo die Handlung so beschaffen ist, schöner seyn.

K a p. V.

27. Die Fabeln sind entweder einfach oder verwickelt. Denn auch die Handlungen sind ursprünglich so, deren Nachahmungen die Fabeln sind. Ich nenne aber eine einfache Handlung diejenige, die Einheit und

Zusammenhang hat, und wo die Katastrophe ohne Glückswechsel oder Wiedererkennung geschieht. Eine verwickelte hingegen, wo die Katastrophe durch einen Glückswechsel, oder durch Wiedererkennung, oder durch beydes bewirkt wird. Die Katastrophe muß aber aus der Composition der Fabel selbst hervorgehn, und aus dem, was vorher geschah, entweder nothwendig, oder nach Wahrscheinlichkeit sich entwickeln. Denn es ist ein großer Unterschied, ob etwas durch etwas bewirkt wird, oder nur auf dieses folgt.

28. Der Glückswechsel ist der Übergang der Begebenheit in das Gegentheil von dem, was man erwartet, und zwar, wie ich gesagt habe, nach Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit. Wie im Ödipus Tyramus der Bote kommt, um dem Ödip eine frohe Nachricht zu bringen, und ihn von der Furcht wegen seiner Mutter zu befreyn. Er meldet ihm seine wahre Abkunft, und bewirkt dadurch gerade das Gegentheil ²⁹). Im Lynceus wird Lynceus zum Tode geführt, Danaus folgt, um ihn zu tödten; durch den Gang der Handlung fügt es sich aber, daß dieser getödtet und jener gerettet wird ³⁰).

64 Aristoteles über die Poësie.

29. Die Wiedererkennung ist, wie schon der Name anzeigt, der Übergang von der gegenseitigen Unbekanntschaft zur Bekanntschaft unter Personen, deren Glück oder Unglück hiervon abhängt, und, was von jenem die Folge ist, der Übergang von Feindschaft zur Freundschaft, oder umgekehrt. Am schönsten ist die Wiedererkennung, wenn sie zugleich mit Glückswechsel verbunden ist, wie im Ödip. Es giebt nämlich auch andere Wiedererkennungen. Sie kann auch in Ansehung lebloser und überhaupt beliebiger Dinge statt finden. Auch können wir entdecken, ob jemand etwas gethan, oder nicht gethan habe. Diejenige aber, die am meisten der Fabel und der Handlung eigenthümlich ist, ist die obige. Eine solche Wiedererkennung oder Glückswechsel wird entweder Mitleiden oder Furcht erwecken, und Handlungen, welche diesen Effekt haben, soll eben die Tragödie darstellen. Auch wird Unglück und Glück der Personen sich hierbey ereignen.

30. Da die Wiedererkennung relativ ist, so kann sie so geschehen, daß Einer nur den Andern wiedererkennt, wenn er entdeckt, wer dieser sey; zuweilen aber können

Beyde

Beyde sich gegenseitig wiedererkennen. So wurde Iphigenia vom Orest aus dem Briefe erkannt; Orest hingegen mußte sich durch andre Mittel der Iphigenia zu erkennen geben.

31. Es giebt also zwey Theile der Fabel in dieser Hinsicht, der Glückswechsel und die Wiedererkennung. Der dritte ist das Starkrührende (Pathos). Was Glückswechsel und Wiedererkennung sind, habe ich schon erklärt. Das Pathos ist eine verderbliche oder schmerzliche Handlung z. B. Ermordungen auf der Bühne, körperliche Leiden, Verwundungen und dgl.

K a p. VI.

32. Die Theile der Tragödie, welche ihre Form bestimmen mögen, hab' ich vorher angezeigt. In Ansehung der Gröfse aber, und der Abtheilung im Einzelnen hat sie folgende: den Prolog, die Episode (ἐπεισόδιον), die Exode (ἐξοδος); und die Chorgesänge (τὸ χορικόν); und von diesen letztern wiederum die Parode (παρόδος), und das Stasimon (στάσιμον). Diese Theile sind allen Tragödien gemeinschaftlich. Bey einigen kommen noch hinzu die Recitative der

Schauspieler auf der Bühne (*καὶ ἀπὸ τῆς σκη-
νῆς*) und die Kommi (*κόμμοι*)³²). Der Pro-
log ist der besondere Theil der Tragödie,
welcher vor der Parode des Chors hergeht³³).
Die Episode ist der besondere Theil, der
zwischen ganzen Chorgesängen befindlich ist.
Die Exode ist der besondere Theil, nach
welchem kein Chorgesang weiter folgt. Die
Parode ist der erste Vortrag des gesamm-
ten Chors. Das Stasimon ist der Chor-
gesang ohne Anapästen und Trochäen³⁴).
Der Kommos ist eine gemeinschaftliche
Klage des Chors und der Schauspieler. Das
sind also die Theile der Tragödie in Anse-
hung der Gröfse im Einzelnen; der Theile,
die ihre Form bestimmen mögen, habe ich
vorher erwähnt.

K a p. VII.

33. Itzt muß ich auseinandersetzen, wo-
nach der Dichter bey der Composition der
Fabel streben müsse, was er zu vermeiden
habe, und durch welche Mittel die Tragödie
am besten ihren Zweck erreiche. Da die Com-
position einer Tragödie, die vorzüglich gefal-
len soll, nicht einfach, sondern verwickelt
seyn, und Furcht oder Mitleiden erweckende

Handlungen darstellen soll; denn das ist dieser Darstellungsart eigenthümlich; so ist zuvörderst klar, daß die Verwandlung des Glücks in Unglück nicht in Beziehung auf tugendhafte Charaktere vorgestellt werden dürfe; weil dies weder Furcht noch Mitleid erzeugt, sondern anstößig ist; auch nicht der Übergang vom Unglücke zum Glücke in Beziehung auf schlechte Charaktere; weil dies das untragischste von allen wäre; es liegt darin nichts von dem, was darin liegen müßte; es ist weder moralisch zweckmässig, noch mitleidswerth, noch Furcht erregend; endlich auch nicht der Übergang vom Glücke zum Unglücke in Beziehung auf einen ausgezeichneten Bösewicht. Eine solche Composition würde vielleicht eine moralisch zweckmässige Gesinnung ausdrücken, aber weder Mitleid noch Furcht erwecken. Denn Mitleiden erregt der Unglückliche, der es nicht zu seyn verdient; Furcht derjenige, der in einer Lage ist, in welcher wir uns selbst befinden, oder in welche wir doch gerathen mögen. Daher kann ein Ereigniß, wie jenes, so wenig Mitleiden, als Furcht hervorbringen. Der mittlere Charakter zwischen diesen Extremen bleibt dennoch übrig. Es ist ein sol-

68 Aristoteles über die Poësie.

cher, der auf der einen Seite nicht ausgezeichnet durch Tugend und Verdienst, auf der andern nicht durch Bosheit und schändliche Verbrechen, unglücklich wird, sondern durch einen Fehler, dem Personen von hohem Ruhme und im blühenden Glücke unterworfen zu seyn pflegen; wie Ödip, und Thyest, und die übrigen berühmten Menschen aus diesen Geschlechtern.

34. Es ergiebt sich hieraus auch die notwendige Regel, daß eine Fabel, die gut angelegt seyn soll, nur Einen, nicht einen zweifachen Ausgang haben müsse, wie Manche glauben; daß ferner der Übergang nicht vom Unglücke zum Glücke, sondern umgekehrt, vom Glücke zum Unglücke, geschehen müsse, nicht eines schändlichen Verbrechens, sondern eines grossen Fehlers wegen, sey es einer Person, wie ich sie charakterisirt habe, oder einer, die besser oder schlechter ist. Den Beweis liefert die Erfahrung. Vordem wählten die Dichter jeden beliebigen Mythen zum tragischen Stoffe; itzt wird der Stoff der schönsten Tragödien von der Geschichte weniger Geschlechter entlehnt; vom Alkmäon, vom Ödip, Orest, Meleager, Thyest, Telephus, und andern, die schreck-

liche Unfälle litten, oder schreckliche Handlungen begingen. In Hinsicht auf die Kunst also ist das die schönste Tragödie, die so zusammen gesetzt ist. Aus diesem Grunde sind diejenigen selbst im Irrthume, die es dem Euripides zum Vorwurfe machen, daß er die obige Regel in seinen Tragödien beobachtet, und daß viele seiner Stücke sich mit Unglücke endigen. So ist es, wie gesagt, gerade recht. Am deutlichsten zeigt es sich dabey, daß solche Stücke bey den Wettstreiten, wenn sie auf der Bühne gegeben werden, die tragischste Wirkung thun. Und Euripides, wenn auch die Ökonomie seiner Stücke nicht immer gut ist, ist doch unter allen Dichtern der tragischste³⁵).

35. Den zweyten Platz, nicht den ersten, der von einigen ihr beygelegt wird, nimmt die Tragödie ein, die eine zwiefache Composition hat, wie die Odyssee, und auf eine zwiefache entgegengesetzte Art endet für die bessern und für die schlechtern Charaktere. Man räumt ihr den ersten Rang ein aus Nachsicht gegen die Schwäche des Publicums. Die Dichter geben hier nach, um den Wünschen der Zuschauer zu entsprechen. Allein das Vergnügen, welches hieraus entspringt, ist

70 Aristoteles über die Poësie.

mehr der Komödie eigen, und wird nicht von der Tragödie bezweckt. Denn falls auch bey jener der Fabel nach die Personen geschworne Feinde sind, wie Orest und Ägisth, gehn sie doch zuletzt als Freunde aus einander, und keiner bringt den andern ums Leben.

36. Furcht und Mitleiden können durch die Decoration bewirkt werden; aber auch durch die Composition der Handlungen selbst; und das ist vorzüglicher, und eines guten Dichters würdiger. Denn die Fabel muß so zusammengesetzt seyn, daß Jemand, auch wenn er sie nicht auf der Bühne aufgeführt sieht, beym Anhören der Begebenheiten Schauder und Mitleiden empfindet; was gewiß Jemand empfinden würde, der die Geschichte des Ödip hörte. Durch die Decoration dies zu bewirken, verräth bey dem Dichter Mangel an Talent, und bedarf auch eines theatra- lischen Apparats. Diejenigen aber, welche durch die Decoration nicht sowohl das Furcht- erregende, als vielmehr das Wunderbare, hervorbringen wollen, gehn über den Zweck der Tragödie hinaus. Man muß nicht jede Art des Vergnügens von der Tragödie erwarten, sondern bloß dasjenige, welches sie gewähren kann. Da aber der Dichter ein Vergnü-

gen bewirken soll, was aus Mitleiden und Furcht bey einer nachgeahmten Handlung entspringt, so ist offenbar, daß er die Veranlassungen dazu in diese selbst hineinlegen müsse.

37. Itzt will ich nun untersuchen, was denn für Ereignisse schrecklich oder mitleidswerth scheinen können. Nothwendig müssen sie dergleichen Personen betreffen, die entweder Freunde, oder Feinde, oder einander gleichgültig sind. Wenn nun Jemand seinen Feind tödtet, so thut er dadurch der Handlung und dem Vorsatze nach nichts, was Mitleiden erregen könnte. Das traurige Begegniß an und für sich kommt hier nicht in Anschlag. Auch das Ereigniß würde nicht tragisch seyn, das Personen angehe, die einander gleichgültig wären. Wenn aber bey freundschaftlichen Verhältnissen der Personen solche schreckliche Begegnisse eintreten; z. B. wenn der Bruder den Bruder, oder der Sohn den Vater, oder die Mutter den Sohn, oder der Sohn die Mutter tödtet oder tödten will, oder sonst etwas dergleichen thut; das kann Stoff für den tragischen Dichter abgeben.

38. Die durch die Sage überlieferten und einmal angenommenen Mythen kann der Dichter freylich im Wesentlichen nicht abändern;

72 Aristoteles über die Poësie.

ich meyne z. B. das Klytämnestra vom Orest getödtet wurde, und Eriphyle vom Alkmäon. Der Dichter muß selbst einen Stoff erfinden, und den vorhandenen geschickt gebrauchen. Was ich unter einem geschickten Gebrauche verstehe, darüber will ich mich deutlicher erklären. Die Handlung kann so geschehen, wie die ältern Dichter sie darstellten, das die Personen wissentlich und absichtlich handeln. So führt Euripides die Medea auf, die ihre Kinder ermordet. Sie kann aber auch so geschehen, das die handelnden Personen nicht wissen, welch eine schreckliche That sie begehen, und nachher das freundschaftliche Verhältniß mit demjenigen entdecken, welchen die That trifft; wie z. B. im Ödipus des Sophokles. Hier macht zwar die schreckliche Handlung keinen Theil des Stücks aus. Sie kann aber im Stücke selbst sich ereignen, wie z. B. beim Alkmäon des Astydamas; beym Telegonius im Verwundeten Ulysses³⁶). Außer den obigen ist noch ein dritter Fall, das Jemand, der im Begriffe ist eine schreckliche That zu begehn, vor der Ausübung das Schreckliche der That entdeckt. Mehr Fälle sind nicht möglich. Denn nothwendig muß die Hand-

lung entweder geschehn, oder nicht, und zwar wissentlich oder unwissentlich. Unter allen Fällen ist der, wo die Person den Vorsatz hat etwas zu thun, und ihn nicht ausführt, für den Dichter der unbrauchbarste; weil dies anstößig, nicht tragisch, und mit keinem stark-rührenden Begegnisse verbunden ist. Er kommt daher auch nur sehr selten vor, wie z. B. Hämon, der den Kreon tödten will, in der Antigone³⁷⁾. Der nächste Fall ist die wirkliche Ausübung des Vorsatzes. Es ist aber besser, daß die Person unwissentlich handelt, und nachher einsieht, was sie gethan habe; denn hier ist nichts Anstößiges, und die nachfolgende Einsicht des Handelnden hat für den Zuschauer mehr Rührendes. Am vortheilhaftesten für den Dichter ist der letzte Fall; wie z. B. im Kresphontes Merope ihren Sohn tödten will, aber ihn nicht tödtet³⁸⁾, sondern ihn erkennt; und in der Iphigenia auf eine ähnliche Weise die Schwester ihren Bruder opfern will; und in der Antiope der Sohn die Mutter erkennt, da er sie eben überliefern will³⁹⁾. Aus dem Grunde, wie ich oben gesagt habe, drehn sich auch die Tragödien um die Geschichte weniger Geschlechter herum. Denn da die Dichter ei-

74 Aristoteles über die Poësie.

nen Stoff suchten, wie ihn ihr Zweck erforderte, so erdichteten sie ihn nicht nach Regeln der Kunst, sondern sie fanden ihn zufällig in den Mythen, und behandelten diese ihrer Absicht gemäfs. Sie sahen sich also gezwungen, bey den Geschlechtern immer zu verweilen, die solche Schicksale erlitten, welche sie benutzen konnten. Dieses mag nun über die Composition der Handlung, und über die erforderliche Beschaffenheit der Fabeln hinreichend seyn.

K a p. VIII.

39. In Ansehung der Charaktere giebt es vier Punkte, worauf der Dichter achten muß. Der erste und vornehmste ist, daß die Charaktere edel seyen. Eine Handlung oder Rede aber wird einen Charakter bezeichnen, wenn sie, wie ich gesagt habe, irgend einen Vorsatz ausdrückt; einen schlechten Charakter, wenn der Vorsatz schlecht ist; einen edlen, wenn der Vorsatz edel ist. Ein edler Charakter kann aber in allen Ständen statt finden. Auch ein Weib und ein Sklav können edel seyn; wiewohl in der Regel vielleicht die Weiber mehr böse als gut, und Sklaven durchaus böse sind. Der zweyte Punkt ist das

Schickliche im Charakter. Es giebt einen männlichen Charakter; aber für das Weib paßt es nicht, diesen in allen seinen Zügen auszudrücken. Der dritte Punkt ist Einstimmung des Charakters mit der Person, die dargestellt wird. Es ist diese noch sehr verschieden von der moralischen Güte und Schicklichkeit des Charakters, wovon ich vorher sprach. Der vierte endlich ist Einförmigkeit des Charakters. Auch wenn das Original, welches der Dichter darstellt, sich selbst dem Charakter nach ungleich ist, so muß doch die Person sich in ihrer Ungleichheit gleich und einförmig seyn. Ein Beyspiel eines schlechten Charakters, wo er nicht nothwendig war, ist der Menelaus im Orest⁴⁰), eines unschicklichen und übel angebrachten, der Klagegesang des Ulysses in der Scylla⁴¹), und die Rede der Menalippe⁴²); eines sich ungleichen die Iphigenia in Aulis⁴³); denn die Iphigenia am Ende des Stücks ist nicht dieselbe, welche die demüthig um ihr Leben flehende im Anfange ist.

40. Der Dichter muß aber auch in der Zeichnung der Charaktere, so wie in der Composition der Handlung, immer auf das Nothwendige oder Wahrscheinliche sehen. Es muß

76 Aristoteles über die Poësie.

also nothwendig oder wahrscheinlich seyn, dafs eine Person von dem Charakter so rede oder handle, dafs diese Handlung diese Folge habe.

41. Ferner ist klar, dafs die Auflösung der Fabel in der Fabel selbst begründet seyn, nicht wie in der *Medea*, durch Maschinerie bewirkt werden müsse; oder wie die Rückkehr der Griechen in der kleinen *Ilias*. Die Maschinerie muß der Dichter benutzen für Umstände, die auferhalb der Handlung im Stücke selbst sind; die vorher sich ereigneten; die ein Mensch möglicherweise nicht wissen konnte; oder die sich nachher zutragen, so fern dieselben vorher angezeigt und verkündet werden müssen. Denn den Göttern gestehn wir die Allwissenheit zu. Auch darf nichts Unwahrscheinliches in den Handlungen enthalten seyn; liefse es sich nicht vermeiden, so muß es von der Handlung der Tragödie selbst abgelehnt werden, und auferhalb derselben bleiben; wie manche Begebenheiten im *Ödip* des *Sophokles*.

42. Da die Tragödie eine Darstellung edlerer Menschen ist, so müssen wir gute Mahler nachahmen. Diese geben zwar die eigenthümliche Gestalt wieder; aber sie ver-

schönern dieselbe bey aller Ähnlichkeit mit dem Originale, welche sie ihr zu ertheilen suchen. So muß auch der Dichter, wenn er zornige oder aufgebrachte Menschen darstellt, und Charaktere anderer Art, immer seine Schilderung mehr einem Muster moralischer Güte nähern als der Rohheit; wie Homer den Achilles auch als gutmüthig schildert. Hierauf muß man also Rücksicht nehmen, und noch überdem auf diejenigen Empfindungen, welche von den Gesetzen der poëtischen Nothwendigkeit unabhängig sind, und nicht durch sie bestimmt werden⁴⁴). Denn in Beziehung auf diese pflegt ebenfalls sehr oft gefehlt zu werden, wovon ich in den herausgegebenen Untersuchungen hinlänglich gesprochen habe ⁴⁵).

K a p. IX.

43. Was die Wiedererkennung sey, ist oben erörtert. Die Arten derselben aber sind folgende: erstlich diejenige, welche am wenigsten künstlich ist, und deren sich die meisten aus Armuth der Erfindungskraft bedienen, durch Zeichen. Diese können angebohren seyn, wie die Lanze, welche die Sparten in der Haut trugen⁴⁶), oder die

78 Aristoteles über die Poësie.

Sterne, dergleichen Karcinus im Th yest erdichtet. Sie können hinzugekommen seyn, und zwar am Körper, wie Narben; oder äußerlich, wie Halsbänder; und wie in der Tyro, die Wiege ⁴⁷). Die Dichter können auch die Zeichen mehr oder minder geschickt gebrauchen. So wurde Ulysses auf eine andre Art von seiner Wärterinn an der Narbe wiedererkannt, und auf eine andre Art von den Schweinehirten. Denn die Kennzeichen, die bloß um Glauben zu bewirken gebraucht werden, sind minder künstlich, so wie alle der obenerwähnten Gattung; besser sind diejenigen; die aus dem Glückswechsel entspringen, wie in den Niptris ⁴⁸). Die zweyte Art der Zeichen zur Wiedererkennung begreift diejenigen, welche der Dichter selbst erfindet; daher setzen sie Kunst voraus; wie Orest in der Jphigenia seine Schwester erkannte, nachdem er von ihr erkannt war. Sie wurde aus dem Briefe erkannt, er durch Zeichen. Hier sagte der Dichter, was Er wollte, nicht, was die Fabel sagt; daher beging er fast den erwähnten Fehler, daß er Kennzeichen der ersten Art brauchte, statt daß er hätte einige für den Orest erfinden können. Ein anderes

Beyspiel gewährt der Tereus des Sophokles, wo das Gewebe verräth ⁴⁹). Die dritte Art der Wiedererkennung ist, durch Erinnerung beym Anblicke eines Gegenstandes, wie die in den Cypriis des Dikäogenes; Er (Ulysses) sah das Gemählde, und ergoss sich in Thränen. Und in dem Apolog des Alcinous; Er hörte den Citherspieler, erinnerte sich, weinte, und wurde daran erkannt. Die vierte Art der Wiedererkennung ist, durch einen Schluss; wie in den Choëphoren, daß ein ähnlicher Fremdling gekommen sey; der Fremdling konnte kein anderer seyn, als wie Orest; folglich war dieser gekommen. Und die Wiedererkennung der Iphigenia, wie sie Polyidus der Sophist geschehen läßt. Es war wahrscheinlich, daß Orest den Schluss machte, da seine Schwester geopfert sey, würde auch ihn dies Schicksal treffen. Eben so die Wiedererkennung im Tydeus des Theodektes, daß er kam, um seinen Sohn zu finden, und selbst das Leben verlor. Und die in den Phiniden ⁵⁰). Sie sahen den Ort, und schlossen daraus, daß es vom Schicksal ihnen bestimmt sey, hier zu sterben; denn an diesem Orte waren sie einst ausgesetzt. Es giebt auch

80 Aristoteles über die Poësie.

eine zusammengesetzte Wiedererkennungsart aus einem Fehlschlusse der Zuschauer; wie im Ulyss dem falschen Boten. Der Bote erklärt, daß er den Bogen (des Ulysses) kennen wolle, den er nie gesehen hatte; die Zuschauer erwarten, daß er ihn erkennen werde, und machen einen Fehlschluß *). Die schönste Art der Wiedererkennung unter allen ist diejenige, die durch die Handlungen selbst vorbereitet wird, und aus ihnen entspringt; hier wird die Überraschung durch wahrscheinliche Umstände bewirkt, wie in dem Ödipus des Sophokles, und der Iphigenia. Es war wahrscheinlich, daß sie einen Brief mitgeben wollte. Dergleichen Wiedererkennung findet allein statt ohne erdichtete Zeichen und Halsbänder. Nächst dieser ist die beste diejenige, welche durch Schlüsse geschieht.

K a p. X.

45. Der Dichter muß die Fabel aber so zusammensetzen und im Ausdrücke bearbeiten, daß er so viel wie möglich sich die Handlung

*) Diese Stelle ist im Originale so verderbt, daß der wahre Sinn nicht zu errathen ist.

lung vergegenwärtigt und vor Augen stellt; denn da er so am lebhaftesten wahrnimmt, als ob er selbst bey der Begebenheit zugegen wäre, so wird er auch alles, was für das Sujet paßt, leicht auffinden, und das Gegentheil, das Unschickliche, wird seiner Bemerkung am wenigsten entgehen. Ein Beweis hiervon ist der Tadel, den man dem Carcinus machte. Amphiaraus war aus dem Tempel herausgegangen, ohne daß die Zuschauer es bemerkt und erfahren hatten, das misfiel, und das Stück wurde verworfen.

46. So viel wie möglich muß der Dichter auch so arbeiten, daß er sich zugleich mit in die Action hineinversetzt. Denn nach natürlicher Sympathie rühren diejenigen am meisten, welche wirklich die Leidenschaft empfinden. Derjenige empört andere, der selbst empört ist, und bringt andere desto leichter in Zorn, je mehr er selbst wirklich zürnt. Deswegen erfordert die Poësie einen geschmeidigen Geist, der für fremde Zustände empfänglich ist, oder sich außer sich zu versetzen weiß. Solche Köpfe sind fähig sowohl zur schönen Dichtung, als zur Auffindung der Züge, die ihren Gegenständen eigenthümlich sind.

82 Aristoteles über die Poësie.

47. Die erdichteten Sūjets muß der Dichter erst im Allgemeinen entwerfen; hernach muß er die Episoden einweben, und die Handlung im Einzelnen entwickeln. Unter dem allgemeinen Entwurfe aber verstehe ich folgendes. Das Sūjet wäre z. B. die Iphigenia. — „Ein Mädchen, das geopfert werden soll, verschwindet unemerkt den Opfernden, wird in ein andres Land geführt, wo es heiliger Gebrauch war, die Fremdlinge der Göttinn zu opfern, und erhält hier die Würde der Priesterinn. Einige Zeit hernach trägt es sich zu, daß ihr Bruder dorthin kommt;“ — warum? — weil das Orakel es befohlen hatte; — aus was für einem Grunde? — Dies gehört nicht in den allgemeinen Entwurf — Zu was für einem Zwecke? — Auch dies gehört nicht in den Plan. — Er kommt dahin, wird ergriffen, soll geopfert werden, erkennt seine Schwester. — Die Wiedererkennung geschieht entweder, wie Euripides sie geschehen läßt, oder wie Polyidus, wo Orest den wahrscheinlichen Schluß äußert: da seine Schwester geopfert sey, werde auch er geopfert werden müssen; was

denn die Ursache seiner Rettung wird — Nach diesem muß der Dichter seine Personen bestimmen und benennen, und zu den Episoden fortschreiten. Er hat aber darauf zu achten, daß sich die Episoden dem Gegenstande aneignen lassen; z. B. im Orest der Wahnsinn, welcher veranlaßte, daß Orest ergriffen wurde, und seine Rettung durch die Reinigung. In den dramatischen Stücken sind die Episoden kurz; die Epopöe aber wird durch sie verlängert. Denn der Stoff der Odyssee ist an sich sehr klein: „Jemand ist viele Jahre von seinem Vaterlande abwesend, wird vom Poseidaon aufgehalten, bleibt von allen seinen Gefährten allein übrig; zu Hause wird sein Vermögen von Freyern aufgezehrt, und seinem Sohne wird nach dem Leben getrachtet. Er kommt endlich nach manchen ausgestandenen Stürmen in der Heimath an, erkennt einige alte Bekannte wieder, überfällt seine Feinde, tödtet sie, und wird selbst gerettet.“ Dies ist der eigentliche Stoff; das Übrige sind Episoden.

48. Jede Tragödie enthält eine Verwicklung und eine Auflösung. Die Ver-

84 Aristoteles über die Poësie.

wicklung wird bewirkt durch Umstände, die vor der Handlung hergegangen sind, und oft auch solche, die einen Theil derselben ausmachen; das Übrige gehört zur Auflösung. Ich rechne aber zur Verwicklung alles, was vom Anfange des Stücks bis zum letzten Theile desselben geschieht, wo der Übergang zum Glücke oder zum Unglücke beginnt; zur Auflösung rechne ich den Theil vom Anfange der Katastrophe bis zum Ende des Stücks. Wie im *Lynceus* des Theodectes; hier macht die Verwicklung das, was vor der Handlung des Stücks geschah, und die Ergreifung des Kindes; die Auflösung fängt an mit der Anklage des Mordes bis zum Ende.

49. Es giebt vier Arten der Tragödie, die sich von den angeführten Theilen herleiten lassen. Erstlich die verwickelte, wo alles auf Glückswechsel und Wiedererkennung beruht. Zweytens die pathetische, wo es auf eine schreckliche, die Sinne erschütternde Handlung angelegt ist; z. B. die Stücke, wo *Ajax* und *Ixion* die Söjets sind. Drittens die ethische, wie die *Phthiotiden* und *Peleus*. Viertens endlich die einfache, wie die *Phorciden* und *Prome-*

theus, und die Stücke, wo das Sūjet eine Begebenheit in der Unterwelt ist. Der Dichter muß versuchen so sehr wie möglich sich zum Meister in allen diesen Gattungen der Tragödie zu machen; wo nicht in allen, doch in den wichtigsten und mehrsten; sowohl aus andern Gründen, als um der Urtheile willen, die man itzt über die Dichter fället. Denn da es schon in jeder einzelnen Gattung vorzügliche Dichter gegeben hat, so verlangt man itzt von einem Dichter, daß er einen jeden derselben in dem, was er in seiner Art Vorzügliches hat, übertreffen solle.

50. Man kann eine Tragödie von einer andern verschieden, oder mit ihr dieselbe nennen; nicht in Hinsicht auf die Fabel; sondern wenn sie einerley Verwicklung und Auflösung haben. Viele, die gut zu verwickeln wissen, lösen schlecht auf. Man muß aber in beyden Stücken immer nach Beyfall streben.

51. Der Dichter muß auch, wie oft gesagt ist, eingedenk seyn, daß er nicht eine Tragödie nach dem Plane einer Epopöe anlegt. Einen epischen Plan nenne ich, der viele Fabeln befaßt, wie wenn Jemand die ganze Fabel der Ilias dramatisch bearbeitete. Denn der Länge der Epopöe wegen erhalten

86 Aristoteles über die Poësie.

die Theile in ihr die erforderliche Gröfse; in den Dramen aber fällt vieles weg zum Nachtheile der Verständlichkeit der Handlung. Die Dichter daher, die die ganze Geschichte der Zerstörung von Ilium zum Stoffe nahmen, nicht blofs einen Theil derselben, wie Euripides, oder Äschylus, sahen entweder ihre Stücke ganz verworfen, oder machten bey dem theatralischen Wettstreite kein Glück damit. Selbst auch Agathon hat es hierdurch allein verfehlt.

52. Durch die Glückswechsel aber, und die einfachen Handlungen (z. B. solche, deren Scene in der Unterwelt ist), erreichen die Dichter vortrefflich ihren Zweck; denn hierin liegt etwas Tragisches und was auf Moralität Bezug hat. So, wenn ein kluger Mensch, der aber ein Bösewicht ist, betrogen wird, wie Sisyphus; oder ein tapferer, aber ungerechter, Mann überwunden wird. Solche Ereignisse haben auch Wahrscheinlichkeit, Wie Agathon sagt: „es ist wahrscheinlich, dafs vieles geschieht, was nicht wahrscheinlich ist.“

53. Auch der Chor muß als eine Person betrachtet werden, ein Theil des Ganzen seyn, und eine Rolle mitspielen, nicht, wie bey dem

Euripides, sondern wie beym Sophokles. Bey andern Dichtern hängen die Chorgesänge nicht mehr mit der Fabel zusammen, als mit jeder andern Tragödie. Sie sind von der Fabel unabhängig, und werden nach Belieben eingeschaltet: eine Sitte, die zuerst Agathon angefangen hat. Indessen, was ist es für ein Unterschied, ob Chorgesänge willkührlich eingeschaltet, oder ob ein Gespräch, eine ganze Episode, aus einer Tragödie in die andere übertragen werden?

K a p. XI.

54. Über diese Materien hab ich nun genug gesagt. Itzt ist noch übrig, daß ich von dem Ausdrücke, und den Gedanken rede. Die Regeln, welche die Gedanken betreffen, sind in der Rhetorik gegeben; denn sie gehören eigentlich mehr dahin. Die Gedanken sind dasjenige, was die Sprache darlegen muß, als etwas zu erklären, zu widerlegen, Leidenschaften zu äußern, wie Mitleiden, oder Furcht, oder Zorn, und dergl.; ferner zu vergrößern und zu verkleinern. Es ist aber klar, daß auch bey den Handlungen der Dichter (mit dem Redner) sich derselben Mittel bedienen müsse, wenn sie mitleid-

88 Aristoteles über die Poësie.

erregend, oder schrecklich, oder groß, oder wahrscheinlich dargestellt werden sollen; nur mit dem Unterschiede, daß die Handlungen im Drama so erscheinen müssen, ohne als solche geschildert zu werden; anstatt daß der Redner sie als solche schildern muß; und daß sie folglich durch die Schilderung jene Charaktere empfangen. Denn was bedürfte es wohl noch eines Redners, wenn die Handlung für sich selbst so erschiene, und nicht erst durch seine Beredsamkeit?

55. Was nun die Lehre vom Ausdrucke betrifft, so bezieht sich ein Theil der Theorie auf die Figuren desselben, die Gegenstände der Schauspielkunst sind, und dessen, der hierzu Anleitung giebt; z. B. wie ein Befehl, ein Wunsch, eine Erzählung, eine Drohung, eine Frage, eine Antwort u. s. w. auszudrücken seyn? Denn der Kunst des Dichters kann es nicht zum Vorwurfe von irgend einem Belange gereichen, ob er hiervon Kenntniß habe, oder nicht. Wer würde wohl es wirklich für einen Fehler halten, was Protagoras dem Homer vorwirft, daß er befehle, indem er nur einen Wunsch ausdrücken wollte:

Sing, o Göttinn, den Zorn —

Denn auffodern, daß Jemand etwas thue oder nicht thue, sagt er, ist ein Befehl. Dies will ich also vorbey lassen, weil es für die Theorie der Poësie gleichgültig ist.

56. Die Theile der Sprache überhaupt sind: der Buchstabe, die Sylbe, das Bindewort, das Nomen, das Zeitwort, der Artikel, der Casus, die Rede. Der Buchstab ist ein einfacher Laut; nicht schlechthin, sondern ein solcher, der verständlich werden kann; denn auch die Thiere haben einfache Laute, deren keinen ich einen Buchstab nenne. Theile des Buchstabs sind der Vocal, der halbe Vocal, und der stumme Laut. Der Vocal ist ein hörbarer Laut ohne Articulation, wie A und O (α . ω .). Der halbe Vocal ist ein hörbarer Laut mit Articulation, wie S und R (σ . ρ .). Der stumme Laut, der mit Articulation doch für sich keinen Ton giebt, aber in Verbindung mit solchen, die einen Ton geben, hörbar wird, wie G und D (γ . δ .). Diese Verschiedenheiten entstehn durch die Figuren des Mundes, durch die Theile des Mundes, die als Werkzeuge dabey gebraucht werden; durch den rauhen oder glatten, langen oder kurzen Ton; durch den scharfen oder schweren, oder mittleren Ton der Aussprache. Hier

von muß im Einzelnen in der Metrik gehandelt werden. Eine Sylbe ist ein Laut ohne Bedeutung, der aus einem stummen und lauten Buchstaben zusammengesetzt ist; denn das Gr ($\gamma\rho$) ohne das A ist keine Sylbe, sondern mit dem A, wie Gra ($\gamma\rho\alpha$). Aber die Lehre auch von den Verschiedenheiten hierin gehört in die Metrik. Das Bindewort ist ein Laut ohne Bedeutung für sich, der die Bedeutung eines Wortes, bey dem er steht, weder hindert noch bewirkt, aber mehr Wörtern zusammen eine Bedeutung giebt, und am Ende, oder in der Mitte gesetzt wird, wenn er etwa nicht im Anfange stehn kann, wie $\mu\epsilon\nu$, $\eta\tau\omicron\iota$, $\delta\eta$ *). Der Artikel ist ein Laut ohne Bedeutung, der den Anfang, oder das Ende, oder den Unterschied einer Rede anzeigt; wie $\phi\eta\mu\iota$, $\pi\epsilon\rho\iota$, und dgl. Oder es ist ein Ton ohne Bedeutung, der einem Worte seine Bedeutung weder giebt noch nimmt, und an den Enden oder in der Mitte gesetzt wird. Das Nomen ist ein zusammengesetzter bedeutender Laut, ohne Zeitbestimmung, wovon kein

*) Auch hier ist das Original so verderbt, daß man den Sinn aus einzelnen unzusammenhängenden Worten nur errathen, aber für die Richtigkeit desselben nicht einstehen kann.

Theil für sich eine Bedeutung hat. Denn bey den zusammengesetzten Nomens brauchen wir die einzelnen Theile nicht in einer besondern Bedeutung, wie in Theodor (Θεοδώρος) das δῶρον für sich nicht bedeutend ist. Das Zeitwort ist ein zusammengesetzter bedeutender Laut mit Zeitbestimmung, wovon kein Theil, wie bey dem Nomen, für sich eine Bedeutung hat. Denn Mensch, oder weifs, drückt keine Zeit aus; aber er geht, er ist gegangen, bedeutet jenes eine gegenwärtige, dieses eine vergangene Zeit. Der Casus findet bey einem Nomen oder Zeitworte statt; er bezeichnet bald ein verschiedenes Verhältnifs, wie des Menschen, dem Menschen; bald bezeichnet er Einen oder Mehr, z. B. die Menschen, der Mensch; bald die Figur der Aussprache, wie bey einer Frage, einem Befehle. Das er ist gegangen, oder geh du, ist ein Casus des Zeitworts nach denselben Formen. Die Rede ist eine zusammengesetzte bedeutende Reihe von Lauten, von der einzelne Theile für sich Bedeutung haben. Denn nicht jede Rede besteht aus Nomens und Zeitwörtern, wie z. B. die Definition des Menschen; sondern sie kann auch ohne Zeitwörter seyn. Sie muß aber

doch immer einen bedeutenden Theil enthalten, z. B. Kleon geht, der Kleon. Die Rede kann aber in zwiefachen Sinne Eine seyn, entweder sofern sie nur Einen Gegenstand bezeichnet, oder sofern die Bezeichnungen mehrer Objecte verknüpft sind. So ist die Ilias durch die Verknüpfung Eins; die Definition des Menschen aber dadurch, daß sie Einen Gegenstand bezeichnet.

K a p. XII.

56. Die Nomina können zuvörderst einfach seyn. Einfach nenne ich ein Nomen, das aus nicht bedeutenden Theilen zusammengesetzt ist. Oder sie sind doppelt, und zwar entweder zusammengesetzt aus einem bedeutenden und unbedeutenden, oder aus lauter bedeutenden Lauten. Man kann auch ein drey- und vierfaches Nomen denken, wie viele, die bey den Megalioten⁵²⁾ gebräuchlich sind, z. B. Ἐμμοκαῖνοζαντος. Jedes Nomen ist entweder eigen, oder fremd, oder eine Metapher, oder ein Schmuckwort, oder neugemacht, oder verlängert, oder verkürzt, oder verändert. Ein Nomen nenne ich eigen, dessen sich an einem Orte Jeder bedient; fremd, dessen sich Fremde bedienen. Ein

Wort kann zugleich ein eigenes und ein fremdes seyn, nur nicht für dieselben Personen. Das Wort *Sigynon* (*σίγυνον*) ist den Cypriern eigen, uns ist es fremd. Eine Metapher ist der Gebrauch eines anderweitigen Nomens, der Gattung für die Art, der Art für die Gattung, einer Art für die andre, oder nach der Analogie. Ich meyne aber unter der Übertragung des Nomens der Gattung auf die Art. Z. B. Das Schiff blieb hier stehen⁵²); denn im Hafen liegen ist überhaupt ein Stillstehen; — der Art auf die Gattung z. B. „Wahrlich Odysseus that tausend edle Thaten“⁵³). Das Wort Tausend bezeichnet Viele, und wird itzt für Viele gebraucht; einer Art auf die andre z. B.

Χαλκῷ ἀπο ψυχὴν ἄρυσας,

Er schöpfte sein Leben mit dem Schwerte —

Ταμ' ἀτρεῖεϊ χαλκῷ

Er zerschnitt mit dem kräftigen Schwerte.

Hier steht das Schöpfen für Zerschneiden, und das Zerschneiden für Schöpfen; beydes bezeichnet etwas Wegnehmen. Analogie nenne ich, wenn sich das Zweyte mit dem Ersten auf gleiche Weise verhält, und das Vierte mit dem Drit-

94 Aristoteles über die Poësie.

ten. Man gebraucht also anstatt des Zweyten das Vierte, und anstatt des Vierten das Zweyte. Manchmal fügt man auch noch statt des relativen Ausdrucks den eigentlichen hinzu. Die Schaale verhält sich auf gleiche Weise zum Dionys, wie der Schild zum Mars. Also mag Jemand den Schild, die Schaale des Mars, und die Schaale, den Schild des Dionys nennen. So verhält sich auf gleiche Weise der Abend zum Tage, wie das Alter zum Leben. Also mag Jemand den Abend das Alter des Tages, und das Alter den Abend des Lebens nennen; oder, wie Empedokles, den Sonnen-Untergang des Lebens. Bey manchen Gegenständen ist kein analoger Ausdruck vorhanden, und nichts desto weniger werden sie analogisch ausgedrückt; z.B. das Ausstreuen der Saat nennt man Säen, hingegen für das Verbreiten der Sonnenstrahlen hat man kein Wort. Aber es verhält sich dies eben so zur Sonne, wie das Säen zur Saat. Daher der Ausdruck des Dichters: Säen das göttliche Licht. Es giebt auch eine andere Art, diese Gattung der Metaphern zu gebrauchen, indem man dem erborgten Worte die Vernei-

nung einer der Eigenschaften beyfügt, die zu ihm in seiner eigentlichen Bedeutung verstanden gehören, z. B. wenn man den Schild eine Schaale nennt, nicht des Mars, sondern die weinleere Schaale. Ein neu gemachtes Nomen ist, was noch von Niemanden gebraucht, sondern vom Dichter selbst erfunden ist. Dergleichen scheinen manche beym Homer zu seyn, z. B. für τα κερατα (Hörner) ἐρνυτας; für ἱερευς (Priester) ἀρητηρ. Ferner ein Nomen ist entweder gedehnt, oder verkürzt, jenes, wenn statt des eigentlichen Vocals ein längerer, oder, wenn eine Sylbe eingeschoben wird, dieses, wenn etwas weggenommen ist. Beispiele von gedehnten Wörtern sind, πολεος, ποληος; Πηλεϊδης, Πηληϊάδεω; von verkürzten κρι, δω, ὀψ —

Μια γίνεται ἀμφοτέρων ὀψ⁵⁴).

Ein verändertes Wort ist, von dem ein Theil bleibt, und ein Theil von dem Dichter neu gemacht wird, wie δεξιτερον κατα μαζον, anstatt δεξιον. Ferner sind die Nomina männlichen, oder weiblichen Geschlechts, oder Neutra. Männliche sind, die sich endigen in N. R. und S. (ν. ρ. σ.), oder in Buchstaben, welche aus diesen zusammenge-

setzt sind, wie die zwey ψ und ξ . Weibliche sind die sich in lange Vocale endigen, wie η und ω , und in ein langes α . Daher sind die männlichen und weiblichen Endungen an Zahl gleich; denn ψ und ξ sind mit σ dieselben. In einen stummen Laut endet kein Nomen, und auch nicht in einen kurzen Vocal. Auf ι endigen sich nur drey, $\mu\epsilon\lambda\iota$, $\kappa\omicron\rho\mu\iota$, $\pi\iota\pi\sigma\epsilon\iota$. Auf υ aber fünf, $\pi\omega\upsilon$, $\nu\alpha\pi\upsilon$, $\gamma\omicron\nu\upsilon$, $\delta\omicron\rho\upsilon$, $\acute{\alpha}\sigma\upsilon$. Die Neutra endigen sich in diese zuletzt erwähnten Vocale, und in ν und σ .

K a p. XIII.

57. Die erforderliche Vollkommenheit des Ausdrucks besteht darin, daß er deutlich ist, ohne gemein zu seyn. Am deutlichsten ist er, wenn er sich einheimischer Wörter bedient; aber dann ist er gemein. Ein Beispiel hiervon giebt die Poësie des Kleophon und des Sthenelus⁵⁵). Edler aber und über den gemeinen Ton erhaben ist der Ausdruck, wenn er ungewöhnliche Wörter gebraucht. Ein ungewöhnliches Wort nenne ich ein fremdes, eine Metapher, ein gedehntes, und überhaupt jedes, das nicht zum gemeinen Idiome gehört. Wenn inzwischen Jemand seine ganze Diction aus dergleichen zusammensetzt,

in der Rhetorik nur nöthig hatte, auf die Theorien älterer Rhetoren und Sophisten zu verweisen, hier also eher kurze allgemeine Bestimmungen dem Zwecke entsprochen haben würden. Offenbar fehlt demnach in der heutigen Aristotelischen Poetik ein Hauptstück der Untersuchung, welches das Wesen der Poesie im Allgemeinen anging. Viertens endlich kommen in der gegenwärtigen Aristotelischen Poetik mehr Capitel vor über die ersten Anfangsgründe der Grammatik, von denen doch schlechterdings nicht einzusehn ist, aus welchem Grunde sie Aristoteles in die Theorie der Dichtkunst, und zwar nicht etwa in eine allgemeine Einleitung zu derselben, worin vom poëtischen Ausdrücke die Rede gewesen wäre, sondern erst nach einer Theorie der Epopöe und Tragödie — denn dieß ist der Ort, welchen sie einnehmen — verwebt haben sollte. Allerdings durfte und mußte Aristoteles von der poëtischen Sprache handeln, und wirklich trifft man auch in jenen Capiteln meh-

rere dahin zu rechnende feine und scharfsinnige Bemerkungen an. Allein warum trägt Aristoteles diese gerade an dem Orte vor, nicht in einem Eingange, in einer Propädeutik zur Theorie der besondern Dichtungsarten, wo man sie erwartet haben würde, die uns aber gänzlich fehlt? Wozu ferner die Lehre von Buchstaben, Selbstlautern, Mitlautern, Nennwörtern, Zeitwörtern u. s. w., die jede Poetik voraus setzt, womit Aristoteles sogar die Leser seiner Rhetorik verschont, die übrigens auch den poetischen Ausdruck weit sorgfältiger und umständlicher erörtert, als es in der Poetik geschieht? Ohnehin sind jene Capitel, so fern sie die Grammatik betreffen, fast wörtlich aus dem Aristotelischen Buche *de Interpretatione* entlehnt, und die Wortkritik kann jene nach dem Texte dieses berichtigen, und umgekehrt. Diese Capitel sind demnach nicht nur für sich selbst ein offenes Einschießel, das nicht zur ursprünglichen Aristotelischen Poetik gehörte, sondern ihr Daseyn

in dem heutigen Werke dieses Namens charakterisirt die Mißhandlung auf das evidenteste, welche jene erfahren hat.

Das Resultat ist: Wir besitzen von der ehemaligen Aristotelischen Poëtik nur ein Bruchstück Eines Buchs, schwerlich des ersten, wahrscheinlich des zweiten, wenn man annehmen will, daß das ganze Werk aus drei Büchern bestanden habe. Dieses Bruchstück besitzen wir aber nicht in seiner originalen Gestalt, sondern in einem rhapsodischen Auszuge, den ein Unbekannter daraus machte, und der sich zufällig unter die Aristotelischen Original - Schriften verlor. Ich würde auch die Vermuthung nicht zu gewagt nennen, wenn Jemand die heutige Poëtik des Aristoteles für dessen eigenen rohen Entwurf einzelner Materien der Poëtik hielte, der sich unter seinen Handschriften gefunden habe, und den man in der Folge, da sich das vollendete Werk über die Poëtik verloren hatte, mit diesem verwechselte. Aus den bekannten Schicksalen der

56 Über die Poëtik des Arist.

Aristotelischen Manuscripte könnte sie einige Wahrscheinlichkeit gewinnen. Wir müssen nach diesem kritischen Resultate die Poëtik des Aristoteles, wie sie ist, für eine unvollständige, in sich selbst unzusammenhängende Sammlung von Kunstvorschriften und Kunstbemerkungen nehmen; also auch darauf Verzicht thun, durch kritische Hülfsmittel eine völlig logisch richtige Verbindung der Theile zu gewinnen, die schon ursprünglich nicht existirte, und überhaupt die Wortkritik und Sacherklärung zu einer befriedigenden Vollendung zu bringen. Die Poëtik des Aristoteles wird immer in mehr als Einer Stelle das Kreuz der Kritiker und Ausleger bleiben, auch nach dem, was neuerlich Lessing, Twining, Pye, Reitz, Tyrwhitt geleistet haben, und Herr Professor Wolf hoffen läßt.

I.
ARISTOTELES
ÜBER DIE POËSIE.

K a p. I.

1.

Die Gegenstände meiner Untersuchung sind die Poësie überhaupt und ihre einzelnen Gattungen; was für Wirkungen jede der letztern hervorbringt; wie man den Stoff behandeln müsse, wenn die Poësie gelingen soll; wie viel und welche Theile jede Dichtart habe; nebst andern Materien, die hieher gehören; und zwar will ich der natürlichen Ordnung gemäfs von den Grundbegriffen anfangen.

2. Die Epopöe nämlich, die Tragödie, die Komödie, und die dithyrambische Poësie, gröfstentheils auch die Kunst der Flöte und der Cithar, sind alle im Wesentlichen Nachahmungen.

3. Sie unterscheiden sich aber von einander in drey Punkten: entweder dafs sie durch andere Mittel, oder dafs sie andere

38 Aristoteles über die Poësie.

Objecte, oder auf eine andre und nicht auf dieselbe Weise nachahmen. Denn wie Leute, die Dinge abbilden (bald als Künstler, bald mechanisch), vieles mit Farben und Umrissen nachahmen; andere wiederum mit der Stimme ¹⁾: so bewirken auch alle erwähnte Künste die Nachahmung mittelst des Taktes, der Rede, und der Harmonie, entweder eines jeden besonders, oder in Verbindung. Z. B. der Harmonie und des Taktes bedienen sich nur die Kunst der Flöte und der Cithar, und die übrigen, die etwa einen ähnlichen Zweck haben, wie die Kunst der Syrinx ²⁾. Hingegen auf bloßem Takte ohne Harmonie beruhet die Nachahmung der Tänzer, insofern auch diese durch figurirte Takte die Aeufserungen des sittlichen Charakters, Leidenschaften und Handlungen darstellen. Die Epopöe bedient sich der Rede allein ohne musikalische Begleitung nach Sylbenmaassen ³⁾, so dafs sie entweder mehr verschiedene unter einander mischt, oder, was bisher geschah, ein gewisses Sylbenmaafs befolgt ⁴⁾. — Wollten wir das nicht annehmen, so hätten wir keinen gemeinschaftlichen Namen für die Mimen des Sophron und Xenarch, und für die Sokratischen Dia-

loge ⁵), und eben so wenig für Werke der Poësie, wo die Nachahmung in Jamben, elegischen, oder andern ähnlichen Versarten bewirkt würde. Gleichwohl verknüpft man mit dem Sylbenmaasse den Begriff des Poëtischen; man spricht von elegischen, von epischen Dichtern; nicht als ob sie in Hinsicht auf die Nachahmung Dichter wären; sondern man heisst sie im Allgemeinen Dichter, und giebt ihnen von dem Sylbenmaasse die Beynamen. Denn wenn sie auch etwas Medicinisches oder Physikalisches metrisch vortragen, nennt man sie nicht anders. Und doch haben Homer und Empedokles nichts gemein, als das Sylbenmaass; weswegen man freylich jenen Dichter nennen sollte, diesen lieber Naturforscher, als Dichter ⁶). Eben so wenn jemand alle Arten des Sylbenmaasses vermischt in einem Gedichte braucht, wie Chäremón in seinem Centauren, einer Rhapsodie in Sylbenmaassen aller Art ⁷), würde er nichts desto weniger Dichter heissen. So viel beyläufig hierüber. — Es giebt aber auch einige Dichtarten, die sich aller oben berührten Mittel bedienen, ich meyne, des Taktes, der Melodie, und des Sylbenmaasses, wie die dithy-

40 Aristoteles über die Poësie.

rambische Poësie, die Nomen, die Tragödie und die Komödie; nur dafs einige immer ihrer aller zugleich bedürfen, andre blofs theilweise. Dies sind meiner Einsicht nach die Verschiedenheiten der Künste, was die Mittel der Nachahmung betrifft.

4. Da die Nachahmung sich auf Handelnde bezieht; diese aber nothwendig gut oder böse seyn müssen; (sofern Sittlichkeit fast immer hierauf allein beschränkt ist, indem in Ansehung ihrer Sitten sich alle durch Tugend und Laster unterscheiden): so muß die Nachahmung entweder die Menschen besser darstellen, als sie gewöhnlich sind, oder schlechter, oder auch wie sie sind. So veredelte unter den Malern Polygnot seine Originale, Pauson verschlechterte sie, Dionys kopirte sie natürlich^s). Es erhellet aber, dafs auch auf eine jede der erwähnten nachahmenden Künste dies Kriterium des Unterschiedes zutreffen, und jede dadurch sich auszeichnen werde, dafs sie andere Gegenstände nachahmt. Denn auch beym Tanze, beym Flöten- und Citharspiele können diese Ungleichheiten statt finden. Auch bey der Rede und der blofs metrischen Darstellung; z. B. Homer stellt edlere Menschen dar;

Kleophon gewöhnliche Menschen *); Hegemon aber, der zuerst Parodien machte ¹⁰⁾ und Nikochares, der Verfasser der *De-lias* ¹¹⁾, schlechtere Menschen. Derselbe Fall ist bey den Dithyramben und den Nomen; man könnte hier nachahmen, wie Argas in seinen Cyklopen und Timotheus und Philoxenus ¹²⁾. Auch die Tragödie ist hierin der Komödie entgegengesetzt; jene will die Menschen edler darstellen, als sie sind, diese schlechter.

5. Noch ist ein dritter Unterschied bey den nachahmenden Künsten bemerklich, wie eine oder die andre ihre Gegenstände nachahmt. Denn man kann einerley Gegenstände durch einerley Mittel nachahmen, bald selbst erzählend, bald indem man eine andere Person annimmt, wie Homer thut; oder daß man immer derselbe bleibt und die Rolle nicht ändert; oder daß man alle darstellende Personen als handelnd und thätig aufführt.

6. Diese drey Unterschiede giebt es also bey der Nachahmung, wie ich anfangs sagte, in Ansehung der Nachahmungsmittel, der Gegenstände und der Art der Nachahmung; so daß in Einem Betrachte Sophokles wie Homer nachahmte: denn Beyde

42 Aristoteles über die Poësie.

stellen edlere Menschen dar; in einem andern wie Aristophanes: denn Beyde stellen handelnde Menschen, und zwar dramatisch (*δραῦντες*) dar. — Daher auch, wie Einige behaupten, ihre Werke Dramen (*δραματα*) genannt werden, weil sie dramatisch (*δραῦντες*) nachahmen. Und aus diesem Grunde sogar eignen sich die Dorier die Erfindung sowohl der Tragödie als der Komödie zu; die Erfindung der Komödie nämlich die Megarer, sowohl die im festen Griechenlande, nachdem die Demokratie bey ihnen eingeführt war, als die aus Sicilien; (denn von dorthier war der Dichter Epicharmus gebürtig, der viel älter ist, als Chionides und Magnes¹³); auf die Erfindung der Tragödie aber machen einige im Peloponnes Anspruch, und berufen sich zum Beweise auf die Namen; „sie,“ wird von ihnen behauptet, „nennten die Dörfer *κώμας*, die Athener aber *δήμους*; man habe daher die Komödianten (*κωμῳδοὺς*) nicht von *κωμάζειν* (schmausen und jubeln), sondern von ihrem Herumstreifen auf den Dörfern (*κατὰ κώμας*) benannt, nachdem sie aus der Stadt verjagt worden; und das Dichten (*ποιεῖν*) nannten sie selbst *δραῖν*, die Athener aber *πρᾶττειν*.“ Dies mag hin-

länglich über die Frage seyn, wie viel und was für Arten der Nachahmung es gebe, und wie sie sich unterscheiden.

* * *

K a p. II.

7. Es scheinen überhaupt zwey physikalische Ursachen die Poësie erzeugt zu haben. Das Nachahmen ist den Menschen von der frühesten Kindheit an eigen; gerade dadurch zeichnet sich der Mensch vor andern Thieren aus, daß er das nachahmerischste Geschöpf ist; seine ersten Kenntnisse erwirbt er durch Nachahmung; auch findet jeder an Nachahmungen Vergnügen. Ein Beweis hiervon ist, was sich bey der Betrachtung von Kunstwerken zuträgt. Die Gegenstände, welche wir mit Abscheu in der Natur ansehen, erblicken wir mit desto größerem Vergnügen in Abbildungen, je treffender sie sind; z. B. bey Gemälden von den verächtlichsten Thieren, von Leichnamen. Der Grund ist, daß hier unsre Erkenntnißkraft auf eine leichte Art beschäftigt wird, und das ist nicht nur Philosophen höchst angenehm, sondern auch allen übrigen nicht minder. Man ergötzt sich darum an

44 Aristoteles über die Poësie.

der Anschauung von Gemälden, weil man bey dem Anblicke die Vorstellung eines Objects bekommt, und daraus schließt, was ein jedes darstelle, z. B. dafs es diese oder jene Person sey. Denn hätte man das Original nicht vorher gesehen, so würde auch die Nachahmung an sich kein Vergnügen erwecken, sondern die Arbeit etwa, oder das Colorit, oder sonst irgend ein andrer Umstand ²⁴).

8. Da uns aber das Nachahmen natürlich ist, und das Wohlgefallen an Harmonie und Takt; (denn dafs die Sylbenmaafse Arten des Taktes sind, ist klar): so thaten diejenigen, deren natürliche Anlage am meisten hierzu gestimmt war, einen kleinen Schritt weiter, und wagten die ersten rohen Versuche der Poësie.

9. Die Poësie schied sich aber in mehr Zweige nach den verschiedenen Charakteren ihrer Urheber. Die bessern unter den ersten Dichtern stellten edle Handlungen und von edlen Menschen dar; die schlechtern, Handlungen schlechter Menschen; sie machten Spottgedichte, wie jene Hymnen und Lobgesänge. Von denen, die vor dem Homer lebten, können wir kein solches Gedicht nennen. Wahrscheinlich aber gab es viele, die

dergleichen verfertigten. Fängt man von Homer an, so kann man dessen Margites ¹⁵⁾ anführen, und ähnliche Stücke; hier kam auch das angemessne jambische Sylbenmaafs hinzu, welches daher noch itzt jambisch genannt wird, weil man sich in diesem Sylbenmaafse gegenseitig durchjambte. Unter den Ältern waren einige heroische, andre Jambendichter. Homer, so wie er in der edlern Gattung am meisten Dichter war, und nicht nur vortrefflich, sondern auch dramatisch dichtete; so hat er auch zuerst die Formen der Komödie gezeigt, indem er, statt zu beschimpfen, das Lächerliche dramatisirte. Denn sein Margites verhält sich ungefähr eben so zur Komödie, wie die Ilias und Odyssee zur Tragödie.

10. Da die Idee der Tragödie und Komödie einmal aufgefaßt war, so machten die Dichter, je nachdem ihr Genius sie zu der einen oder der andern von beyden Dichtarten trieb, statt der Jamben Komödien, und Tragödien statt der epischen Gesänge, weil die Formen der letztern erhabner und edler waren, als die Formen jener. Die Untersuchung nun, ob die Tragödie in ihren Formen bereits vollendet sey, oder nicht, so-

46 Aristoteles über die Poësie.

wohl überhaupt genommen, als in Hinsicht auf die Zuschauer, gehört hierher noch nicht. Sie sowohl, als die Komödie, waren ursprünglich rohe Versuche aus dem Stegereife: jene von denen, die den Dithyrambus sangen, diese von denen, welche die Phallika aufführten, die noch itzt in vielen Städten sich erhalten haben. Man verbesserte sie bald, und ging weiter, je mehr man diese Darstellungsarten kennen lernte; und nachdem die Tragödie viele Veränderungen erfahren hatte, blieb sie auf der Stufe stehn, weil sie nunmehr ihren natürlichen Charakter zu haben schien. Aeschylus brachte zuerst die Zahl der Schauspieler von Einem auf Zwey; er verringerte den Antheil des Chors, und machte den Dialog zur Hauptsache; drey Schauspieler und die Decoration der Bühne führte Sophokles ein. Auch geschah es spät, daß die Tragödie, die vom Satyrspiele ausging, sich nicht mehr auf kleine Mährchen lustig vorgetragen einschränkte, sondern die erforderliche Gröfse und Würde bekam, und daß man statt des trochäischen Sylbenmaafses das jambische wählte. Denn zuerst bediente man sich der Trochäen, weil die Poësie damals mehr für

das Satyrspiel und Tänze eingerichtet war. Als aber der Dialog aufkam, führte die Natur der Sache selbst auf das passende Sylbenmaafs. Unter allen Sylbenmaafsen ist das jambische für den Dialog das schicklichste. Der Beweis hiervon ist, daß wir im Gespräche mit einander am meisten in Jamben reden; Hexameter aber wenig gebrauchen, aufser wenn wir aus dem gewöhnlichen Tone des Gesprächs hinausgehn. Noch kamen hinzu mehrere Episoden¹⁶), und alles Übrige, was nach und nach verbessert seyn soll. Soviel über diese Materie; denn es dürfte eine weitläuftige Arbeit werden, wenn man sich auf das Einzelne einlassen wollte.

11. Die Komödie ist, wie ich gesagt habe, zwar eine Nachahmung schlechterer Charaktere, aber doch nicht in Beziehung auf alle Arten des Lasters, sondern bloß in Hinsicht auf das Lächerliche, welches eine Gattung des Häßlichen ist. Denn das Lächerliche ist irgend ein Fehler oder eine Häßlichkeit, die keinen Schmerz verursacht, und nicht verderblich ist, z. E. gleich, ein lächerliches Gesicht ist etwas Häßliches und Verzerrtes, das aber nicht beleidigend ist. Die Veränderungen der Tragödie, und die Ursa-

48 Aristoteles über die Poësie.

chen, welche sie veranlafsten, sind bekannt; bey der Komödie hingegen, weil man anfangs nicht großes Interesse daran nahm, weiß man sie nicht. Denn erst spät gab der Archon wohl einmal einen komischen Chor, und es geschah aus freyer Willkühr. Selbst aus der Epoche, wo die Komödie schon gewisse Formen hatte, kennt man wenig Dichter derselben; wer aber die Masken aufbrachte, oder die Prologe, oder mehr Schauspieler, und dergleichen, läßt sich nicht bestimmen. Epicharmus und Phormis waren die ersten, welche Fabeln erdichteten. Ursprünglich kam diese Neuerung aus Sicilien. Zu Athen machte Krates den Anfang, die jambische Manier zu verlassen¹⁷⁾, und, statt wirklicher, erdichtete Begebenheiten zum Stoffe für die Komödie zu machen.

12. Die Epopöe stimmt mit der Tragödie überein, das Sylbenmaafs ausgenommen. Beyde stellen große erhabne Handlungen vor. Jene aber unterscheidet sich dadurch, daß sie ein einfaches Sylbenmaafs hat, und erzählend ist; ferner durch ihre Länge: denn die Handlung der Tragödie der Zeit nach muß innerhalb eines Tages, oder ein wenig darüber, sich haben ereignen können; die Epopöe hat
ein

Der Sinn ist nicht: mische stark, wie für einen unmäßigen Trinker; sondern mische geschwind. Andere Stellen kann man als metaphorisch vertheidigen z. B.

Ἄλλοι μὲν ἔα θεοὶ τε καὶ ἄνθρωποι
Εὐδὸν παννυχίοι —

Und:

Ἦτοί οἱ ἐς πεδὶον το Τρωϊκὸν ἀδρησίου

Und:

Αὐλῶν συριγγῶν θ' ὁμαδόν.

Denn παντες (Alle) wird hier für πολλοι (Viele) metaphorisch gebraucht.

Ferner:

οἷη δ' ἄμμορος

Das Allein wird metaphorisch genommen. Der Dichter redet von dem Bekanntesten, als ob es das Einzige wäre.

Auf den Accent kann man sich ebenfalls berufen. So vertheidigte Hippias von Thasos die Stelle:

Διδόμεν δὲ οἱ

und:

το μὲν οὐ καταπυθεται ὁμοβρα.

Auch auf die Interpunction; z. B. in dieser Stelle des Empedokles:

Αἴψα δὲ θνήτ' ἐφύοντο, τὰ πρὶν μασθὸν ἀθανάτ' εἶναι,
Ζωῶν τε τὰ πρὶν ἀκρητὰ —

114 Aristoteles über die Poësie.

Ferner auf die Zweydeutigkeit der Worte:

Παρωχηκεν δε πλεων νυξ.

Denn das πλεων ist zweydeutig.

Andere Stellen lassen sich durch den Sprachgebrauch rechtfertigen. So, z. B. Wein mit Wasser vermischt nennt man gemeiniglich οἶνον, Wein. Daher wird Ganymed vorgestellt, daß er dem Zeus Wein einschenkt; obgleich die Götter keinen Wein trinken. Die Eisenschmiede nennt man χαλκεας. Daher der Ausdruck: κνημεις νεοτευκτες κασσιτεροιο. Es liesse sich dies aber auch für metaphorisch erklären.

Wenn ein Ausdruck in einer Stelle etwas Widersprechendes anzudeuten scheint, so muß man in Erwägung ziehen, in wie vielerley Sinne es dort verstanden werden könne; z. B. τη ἐ' ἐσχετο χαλκεον ἐγχος. Der Sinn ist, daß der Speer aufgehalten, zurückgestossen wurde. Wie mannichfach aber der Sinn eines Wortes sey, kann man am besten entdecken durch den entgegengesetzten Sinn.

Man kann auch mit Glaukon behaupten, daß einige Kritiker vorläufig gewisse Regeln ohne Grund festsetzen, nach ihren

willkührlichen Bestimmungen entscheiden, und in ihrem Urtheile alles tadeln, was nur ihrer Meynung entgegen seyn mag. Von der Gattung ist die Kritik über den Ikarius. Man nimmt gradehin an, daß dieser ein Lacedämonier gewesen sey. Es sey also unge- reimt, daß Telemach ihn nicht gesehen haben sollte, als er nach Lacedämon kam. Aber vielleicht ist die Meynung der Cephallenier richtig. Diese geben vor, Ulyss habe sich bey ihnen verheyrathet; der Name heiße Ikadius, und nicht Ikarius. Wahrscheinlich ist daher die obige Kritik auf einen Irrthum gegründet.

74. Das Unmögliche kann im Allgemeinen dadurch gerechtfertigt werden, daß man sich auf das Wesen der Poësie, oder auf das Erfoderniß einer idealischen Darstellung, oder auf den Volksglauben beruft. In Hinsicht auf das Wesen der Poësie sind Unmöglichkeiten als wahrscheinlich dargestellt Möglichkeiten vorzuziehn, die unwahrscheinlich sind. In Hinsicht auf idealische Darstellung müssen die Nachahmungen der Poësie den Gemälden des Zeuxis gleichen; das Ideal muß vollkommner, als die Natur, seyn. Und auf die gemeine Volksvorstellung kann

116 Aristoteles über die Poësie.

man selbst bey solchen Dingen sich berufen, die ungereimt sind. Man kann auch sagen, daß Ereignisse dieser Art nicht immer wirklich unwahrscheinlich sind. Denn es ist wahrscheinlich, daß manches gegen alle Wahrscheinlichkeit geschieht.

75. Wenn Dinge gesagt werden, die widersprechend zu seyn scheinen, muß man den wahren Sinn eben so vertheidigen, wie man einen logischen Widerstreit zu heben sucht; ob von demselben Gegenstande die Rede ist, ob in derselben Beziehung, ob in demselben Sinne

* * * * *
* * * * *
* * * * *

76. Unwahrscheinlichkeiten und boshafte Charaktere, wenn die Nothwendigkeit sie nicht entschuldigt, verdienen den Tadel der Kritik. Eine solche Unwahrscheinlichkeit findet im Ägeus des Euripides statt; und ein böser Charakter, der nicht nothwendig war, ist der des Menelaus im Orest.

76. Es sind also fünf Quellen, woraus die Kritik ihre Einwürfe schöpft; daß die Dichter unmögliche, oder unwahrscheinliche, oder unmoralische, oder widersprechende

Dinge darstellten, oder gegen die technische Genauigkeit fehlten. Die Antworten, deren zwölf an Zahl sind, können auf die obige Art gegeben werden.

K a p. XVI.

77. Man kann die Frage aufwerfen, ob unter den beyden Dichtungsarten die epische oder die tragische den Vorzug verdiene? — Vielleicht ist die weniger populäre vorzuziehn, und diese ist diejenige, welche gebildeterer Zuschauer erfordert. Nun ist offenbar eine Dichtungsart, welche ihrer Natur nach alle Umstände der Handlung nachahmen muß, die popularste. Denn die Nachahmer müssen hier jede Art der Bewegung und Gesticulation zu Hülfe nehmen, als ob die Zuhörer, ohne Mitwirkung der Action, unfähig wären, die Darstellung zu verstehn; wie schlechte Flötenspieler sich im Kreise herumdrehen, um die Bewegung des Discus auszudrücken, oder ihren Anführer zu sich hinziehn, wenn der Inhalt des Stücks die Scylla ist. Von dieser Art ist die Tragödie. Man kann die Vergleichung machen mit dem, was die neuern Schauspieler in der Meynung ihrer Vorgänger sind; denn My-

118 Aristoteles über die Poësie.

niskus pflegte den Kallippides wegen seiner zu übertriebenen Action den Affen zu nennen. Und Tyndarus wurde aus eben der Ursache getadelt. So wie sich diese Schauspieler zu einander verhalten, so verhält sich die ganze tragische Dichtung zur epischen. Die letztere, sagt man, wendet sich an gebildete Zuhörer, die der hinzukommenden Figurationen nicht bedürfen; aber die Tragödie ist für den großen Haufen. Da sie also die gemeinste und popularste Art der Nachahmung ist, so hat sie auch offenbar geringern Werth.

Allein diese Gründe, weshalb man die Tragödie der Epopöe nachsetzt, treffen erstlich nicht die Kunst des Dichters, sondern die Kunst des Schauspielers. Denn ein Rhapsode kann die Recitation auch einer Epopöe mit Gesticulation verbinden, wie Mnasi-theus, der Opuntier, that. Ferner, nicht jede Gesticulation ist zu verwerfen; nicht einmal der Tanz, sondern nur die Gesticulation schlechter Schauspieler, was man auch am Kallippides tadelte; und was itzt andern vorgeworfen wird, daß sie in weiblichen Rollen nicht das Benehmen gebildeter Weiber nachahmen. Drittens, die Tragödie kann ihren Zweck auch ohne Action errei-

chen, so wie die Epopöe. Denn schon durch das Vorlesen können wir jene hinlänglich verstehn. Wenn sie nun in andern Rücksichten vorzüglicher ist, so ist der ihr oben aufgebürdete Mangel ihr nicht wesentlich und nothwendig. Viertens, die Tragödie enthält alles, was die Epopöe enthält. Auch des heroischen Metrums kann sie sich bedienen. Und einen beträchtlichen Vortheil gewinnt sie durch die musikalische Begleitung, und die Decoration, wodurch das Vergnügen aufs lebhafteste erweckt wird. Der Eindruck, den sie macht, ist deutlicher und bestimmter, sowohl beym Vorlesen, als bey der wirklichen Aufführung. Der Umfang der tragischen Darstellung ist kleiner, und eine auf kürzere Zeit beschränkte Reihe von Ereignissen ist angenehmer, als wenn sie auf lange Zeit ausgedehnt ist. Wenn Jemand die Geschichte des Ödip beym Sophokles in eben so vielen epischen Versen erzählte, als wie die Ilias enthält, würde er sicher lange Weile erregen. Ferner, die epische Darstellung hat weniger Einheit. Der Beweis hiervon ist, daß aus jeder Epopöe mehr Tragödien werden können. Denn auch angenommen, daß der Dichter Eine Fabel im strengsten Sinne bearbeitet, so ist doch unvermeidlich, daß

120 Aristoteles über die Poësie.

sie, ins Kurze zusammengezogen, verstümmelt scheint, oder, zur gewöhnlichen Länge ausgedehnt, fade wird. Nimmt er aber auf der andern Seite mehr Fabeln — das ist Eine Fabel aus mehreren zusammengesetzt, so hat seine Darstellung nicht mehr vollkommene Einheit. Die Ilias z. B. und die Odyssee enthalten viel solche untergeordnete Theile, von denen jeder für sich eine gewisse Gröfse hat, wiewohl die Composition dieser Gedichte die beste in ihrer Art ist, und beyde Darstellungen Einer Handlung sind, so weit sie es nur seyn konnten. Übertrifft demnach die Tragödie die Epopöe in allen diesen Rücksichten, und auch in Ansehung des Zweckes, wornach sie strebt, (denn diese Dichtungsarten sollen nicht Vergnügen überhaupt bewirken, sondern eine jede das ihr eigenthümliche); so erhellt, dafs die Tragödie der Epopöe vorzuziehn sey, weil sie den Zweck der Kunst wirksamer befördert. Soviel über die Tragödie und Epopöe im Allgemeinen; über ihre besondern Arten; die Zahl und die Verschiedenheiten ihrer Theile; die Ursachen ihrer Schönheiten und Mängel; die Einwürfe der Kritiker, und die Gründe, sie zu beantworten.

II.

ANMERKUNGEN.

1) *Denn wie Leute, die Dinge abbilden, (bald als Künstler, bald mechanisch), vieles mit Farben und Umrissen nachahmen, andere wiederum mit der Stimme; — Ich bin hier der Construction des Textes gefolgt, die Tyrwhitt in der nach seinem Tode neuerlich erschienenen Ausgabe der Poetik vorgeschlagen hat, und die den passendsten Sinn giebt: ὥστερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμούνται τινες ἀπεικάζοντες (οἱ μὲν διατεχνῆς, οἱ δὲ δια συνηθείας), ἕτεροι δὲ δια τῆς φωνῆς.* Deutlicher würde Aristoteles freylich sich ausgedrückt haben, wenn er geschrieben hätte: ἕτεροι δὲ τῇ φωνῇ. Robortelli verbesserte auch so; Madius will sogar in einer alten Handschrift wirklich diese Lesart gefunden haben; und Reiz hat sie in den Text aufgenommen. Man bemerkt bey ihr leichter, daß die letzten Worte der Gegensatz zu dem Vorhergehenden: χρώμασι καὶ σχήμασι μιμούνται τινες sey, und daß οἱ μὲν διατεχνῆς, οἱ δὲ δια συνηθείας, zu ἀπεικάζοντες, als Parenthese, gezogen werden müssen.

Aber die gemeine Lesart läßt sich doch damit recht gut vertheidigen, daß eine solche Abänderung der Construction dem Aristoteles gewöhnlich war. Sie kommt weiter unten im Texte ebenfalls vor: τὰ ἔνθμα μίμονται — καὶ γὰρ ἔτσι δια τῶν σχηματιζομένων ἔνθμων μίμονται.

2) Die Kunst der Syrinx — Συρίγξ ist die sogenannte *Fistula Panis*, eine Pfeife aus Rohr gemacht, von einem hellen scharfen Tone, deren sich die Hirten und Landleute bedienten. Die Erfindung derselben wurde dem Mercur beygelegt. Sie war anfangs einfach, und als solche wird sie beym Homer erwähnt. In der Folge setzte man mehr Pfeifen mit Wachs zusammen in einer Reihe neben einander, so daß die nächste immer kürzer war, als die vorhergehende.

*Fistula, cui semper decrescit arundinis ordo;
Nam calamus cera jungitur usque minor.*

Tibull. II, 5, 31.

Ein musikalisches Instrument der Art ist auch noch itzt bey den Hirten und Landleuten in Gebrauch, und man hat es selbst unter den Südseeinsulanern häufig angetroffen. Twining, der sich in den Noten zu seiner englischen Übersetzung der Poetik umständlich über die Syrinx der Alten verbreitet hat, zweifelt, ob Aristoteles dasselbe Instrument hier gemeynt habe, was die Alten gewöhnlich darunter verstehn, da er die Syrinx neben solchen Instrumenten nenne, in

deren Gebrauche sich die höchste musikalische Kunst der Alten zeigte, der Flöte und der Cithar. Allein auch die kunstreichste Musik der Alten ist weit hinter der neuern zurückgeblieben, und die Musik der Alten darf überhaupt nicht nach der neuern beurtheilt werden. Überdem es kommt nicht auf die Simplicität des Instruments an, sondern auf die Geschicklichkeit dessen, der sich desselben bedient. Warum hätte Aristoteles nicht einen Virtuosen auf dem Rohre des Pan neben einen Virtuosen auf der Flöte oder Cithar stellen sollen? — In der Übersetzung hab ich den griechischen Namen: Kunst der Syrinx, gewählt, weil ich keinen deutschen recht angemessenen Namen kannte. Curtius übersetzt: Kunst der Schalmey.

3) *Die Epopöe bedient sich der Rede allein ohne musikalische Begleitung nach einem Sylbenmaasse.* — Auch diese Stelle verdankt ihre Aufhellung dem Tyrwhitt. Im Originale heisst es: ἡ δὲ ἐποποιΐα μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μετροῖς (μιμεῖται). Man erklärte λόγοι ψιλοὶ für Prose, und übersetzte: die Epopöe bedient sich allein der Rede, in Prose, oder metrisch. Twining: *Epopoeia imitates by words alone, or by verse.* Aber dass Aristoteles an eine Epopöe in Prose gedacht haben sollte, war doch zu auffallend, und unglaublich. Morus muthmaafte sehr scharfsinnig: λόγοις οὐ ψιλοῖς ἢ τοῖς

μετροις. Indessen bedarf es keiner Änderung der Lesart; λόγοι ψιλοί wird auch für Rede ohne musikalische Begleitung genommen. Daher heisst die Epopöe bey Aristoteles ψιλομετρία. Entscheidend ist die von Tyrwhitt angeführte Stelle des Plato *Phädr.* p. 1242: Ὁμηρὸς καὶ εἰ τις ἄλλος αὖ ποιήσιν ψιλήν ἢ ἐν ᾧδῃ συντεθείκε. Hier wird die epische Poësie des Homer (ψιλή) der lyrischen (ἐν ᾧδῃ), die mit Musik begleitet war, entgegengesetzt.

4) Aristoteles spricht hier von der Epopöe, nicht im engern, sondern im weitesten Sinne des Worts, als von einer bloßen Darstellung durch metrische Rede ohne musikalische Begleitung. Hierauf ist wohl zu achten, um seine nachherigen Bemerkungen über Dichter und dichterisch nicht misszuverstehn. Die Epopöe im engern Sinne heisst ihm bestimmter ἢ ἐν ἑξαμετρῷ μιμητική.

5) Sophron und Xenarch waren siciliani- sche Dichter. Die Alten haben uns sehr unbefriedigende Nachrichten von beyden hinterlassen, und auch die wenigen Fragmente, die noch von den Mimen des Sophron übrig sind, reichen nicht hin, uns einen deutlichen Begriff von der Form und dem Inhalte dieser Gedichte zu geben. So viel ist wohl entschieden, daß sie dramatisirte Dialoge, und in ihrer Art sehr vollendet waren. Plato liebte sie, und studirte sie

als Muster der dialogischen Kunst. Auch müssen sie metrisch und rhythmisch abgefaßt gewesen seyn. Es erhellt dieses erstlich daraus, daß, einem Scholion zufolge, welches Ruhnken aus einem Manuscripte der ehemaligen Königl. Bibliothek zu Paris mitgetheilt hat, die Adoniazusen des Theokrit einen Mimus des Sophron zum Vorbilde haben sollen, und daß auch einige kleine Gedichte Gregors von Nacianz Nachahmungen der Sophronischen Mimen sind, wie ebenfalls in einem diesen vorgesetzten Scholion versichert wird. Zweytens führt Aristoteles jene Mimen als poëtische Werke an, von denen er, den gemeinen Begriffen gemäß, das Sylbenmaafs als unzertrennlich vorstellt. Er äußert sich noch deutlicher hierüber in einem Bruchstücke des Werkes *περι ποιητων* beyrn Athenäus XI. p. 505. *Αριστοτελης δε ἐν τῷ περι ποιητων ἔτως γράφει. Οὐκ ἔστι οὐδὲ ἐμμετρους τοὺς καλουμένους Σωφρονος μίμους μη φώμεν εἶναι λόγους καὶ μιμήσεις, ἢ τοὺς Ἀλεξάμενους τὰς Τηϊκὰς τοὺς πρώτους γράφοντας τῶν Σωκρατικῶν διαλογῶν;* Könnten wir nicht auch die metrischen sogenannten Mimen des Sophron Nachahmungen durch Rede heißen, oder die ersten Sokratischen Dialoge, die Alexamenus von Teos schrieb? Diese Stelle belehrt zugleich, daß unter den Sokratischen Dialogen in unserm Texte nicht die prosaischen Dialoge des Xenophon,

Plato, Äschines, sondern metrische, wie sie Alcxamenus geliefert hatte, gemeynt sind. S. *Valckenaer. ad Theocr. Adoniaz.* p. 200. und die Noten von Twining und Tyrwhitt.

6) Einen bloß wissenschaftlichen Stoff scheint Aristoteles von den Gegenständen der Poësie ausgeschlossen, und bloß deshalb dem Empedokles, weil er seine Naturphilosophie poëtisch vortrug, den Namen eines Dichters abgesprochen zu haben, welchen er hingegen dem Homer in Beziehung auf den wirklich poëtischen Inhalt seiner Gedichte beylegt. Zum mindesten läßt sich so ein Widerstreit auflösen, worin ein anderes Urtheil des Aristoteles über das dichterische Verdienst des Empedokles mit dem hier von ihm gefällten steht. *Diog. Laert.* VIII. 57. ἐν δὲ τῷ περὶ ποιητῶν φησιν Ἀριστοτέλης, ὅτι καὶ Ὀμηρικός ὁ Ἐμπεδοκλῆς καὶ δεινὸς περὶ τὴν φρεσὶν γεγόνε, μεταφορικός τε ὢν, καὶ τοῖς ἄλλοις τοῖς περὶ ποιητικὴν ἐπιτευχμασι χρωμένος. Empedokles hat etwas Homerisches; er ist kühn und stark im Ausdrucke, braucht Metaphern, und andre Darstellungsmittel, die der Poësie eigen sind.

7) Den Centauren des Chäremön nennt Athenäus XIII. p. 608. ein δράμα πολυμετρὸν. Tyrwhitt erinnert, daß der Titel δράμα nicht der rechte sey, weil Aristoteles hier, und hernach noch einmal, das Gedicht als eine Epopöe cha-

rakterisirt. Chäremons Werke, so viel wir davon wissen, empfahlen sich mehr durch äußere, als durch innere Poësie. Aristoteles sagt an einem andern Orte von ihm, er sey correct, wie ein Prosaist, gewesen; seine Stücke ließen sich daher besser lesen, als aufgeführt sehen. Beym Athenäus wird ihm das Haschen nach poëtischen Blumen vorgeworfen. Diese Züge seines poëtischen Geistes sind auch in einigen Fragmenten bemerklich, welche Athenäus von ihm aufbewahrt hat.

8) Pauson war arm, gleichgültig gegen die Meynung Anderer von ihm, und daher oft niederträchtig. Seine Denkart ging in seine Arbeiten über. Aristoteles in der Politik (VIII, 5), wo er von der öffentlichen Erziehung redet, will die Jugend von dem Anblicke der Gemählde des Pauson entfernt haben. Sie mußten folglich unzuchtige dem moralischen Gefühle nachtheilige Gegenstände darstellen. Dagegen rühmt unser Philosoph die Gemählde des Polygnot, als eines Mahlers, der seine Personen und ihre Handlungen in seinen Werken sittlich veredelt habe. Vom Dionys weiß man nichts weiter, als was hier von ihm gesagt wird. Es gab mehr Mahler des Namens. Älian (XIV, 15) erzählt von einem Dionys, der die Stücke des Polygnot mit der pünktlichsten Genauigkeit copirte. Dieser ist es wohl nicht, von welchem im Texte

gesprochen wird. Eben so wenig gehört hieher der Dionys aus Kolophon, nach dem, was Plutarch von dessen Gemälden berichtet. *Vit. Timol. I. p. 461. ed. Steph.*

9) Kleophon war, nach dem Suidas, der die Titel einiger Stücke desselben aufbehalten hat, ein tragischer Dichter. Er behandelte Subjects aus dem gemeinen Leben; sein Ausdruck entsprach diesen, und war eben so gemein und trivial, wie sie. Schwerlich hat aber Aristoteles hier ein dramatisches Stück von ihm im Sinne gehabt; sondern vielmehr ein episches: vielleicht den Mandrabulus, dessen er an einem andern Orte (*Elench. Sophist. cap. XV.*) erwähnt.

10) Der Erfinder der Parodien war Hegemon nicht, wie man den Text deuten könnte; er war nur der erste, der diese komische Dichtungsart in Athen aufbrachte, und dadurch berühmt wurde. Ausser ihm werden noch Hipponax von Lesbos, Epicharmus, u. a. als Parodisten von den Alten genannt. Beym Athenäus trifft man noch mehrere Proben solcher Parodien an, die sich durch Witz und Laune vortheilhaft auszeichnen. Am häufigsten wurden Homerische Schilderungen travestirt, welches auf die Athenienser um so lebhaftern Eindruck machen mußte, da Homers Gesänge in aller Gedächtnisse und Munde waren. Hier ist ein

ein Beispiel aus der Beschreibung eines athenien-
sischen Gastmahls von Matron, wo der An-
fang der Odyssee parodirt ist:

Δειπνα μοι ευνεπε, Μῆσα, πολυτροφα και μαλα
πολλα,

Ἄ Ξενοκλῆς ῥητωρ ἐν Αῤῥηναῖς δεῖπνισεν ἡμᾶς·

Ἡλθον γὰρ καὶ κείσε, πολὺς δὲ μοι ἐσπετο λιμός.

Athen. IV, 5.

11) *Nikochares*, *Verfasser der Delias* — Der
Inhalt dieses Gedichts ist historisch unbekannt;
denn der Name läßt ihn nicht mit einiger Si-
cherheit errathen. Wahrscheinlich bestand er
in einer komischen Darstellung der Lächerlich-
keiten der Bewohner von Delos. Da diese Insel
dem Apoll und der Diana heilig war, welchen
Gottheiten von Einheimischen, und noch mehr
von Fremden, zahlreiche Opfer gebracht wurden;
so waren die Delier nach und nach an Schwel-
gerey im Essen und Trinken, und insbesondere
an eine parasitische Lebensart gewöhnt worden,
die ihnen die Neckerei der übrigen Griechen
zuzog. Das mag den Stoff zu der *Delias* dar-
geboten haben. Tyrwhitt citirt ein Fragment
aus einem Stücke des Komikers Kriton, dem
Philopragmon, worin folgende drey Eigen-
schaften gepriesen werden, die Delos habe: ei-
nen mit Speisen aller Art angefüllten
Markt, Fremde aus allen Gegenden, und
Einwohner, die Parasiten des Apoll

selbst seyen. *Athen.* IV. p. 173. C. — Castelvetro wollte im Texte statt *Δηλιάδα* lesen *Δειλιάδα*, eine Poltroniade, wie es Twining sehr gut übersetzt hat. Aber die Verbesserung ist unnöthig.

12) Derselbe Fall ist bey den Dithyramben, und den Nomen; man könnte hier nachahmen, wie Argas in seinen Cyklopen, und Timotheus und Philoxenus — Ich habe in der Übersetzung Tyrwhitts Verbesserung des Textes aufgenommen. Die Lesart der meisten neuern Ausgaben der Poetik war: *ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τῆς διθυραμβῆς καὶ τῆς νομῆς, ὡς Περσας καὶ Κυκλωπὰ Τιμοθεὸς καὶ Φιλοξένος μιμησάιντο ἀντὶς* Derselbe Fall ist bey den Dithyramben und den Nomen; man könnte hier nachahmen, wie Timotheus und Philoxenus in den Persern und den Cyklopen. Aber es bleibt eine Schwierigkeit bey dieser Lesart zurück. Aristoteles führt vorher Beyspiele von allen drey Arten der Gegenstände an, welche die epische Poësie nachahme, dem Erhabnen, dem Gemeinen, und dem Niedrigen. Es ist also zu vermuthen, dafs er eben dasselbe auch in Ansehung der Dithyramben und Nomen gethan haben werde. Ferner erhellt aus den Notizen, die wir vom dichterischen Charakter des Timotheus und Philoxenus haben, und aus den Überresten ihrer Werke, dafs Timotheus erhabne Handlungen

und Gesinnungen, Philoxenus gemeine und gewöhnliche darstellte. Es fehlt im Texte demnach an einem Beyspiele eines Dichters, der ein niedriges Sūjet bearbeitet hätte. Tyrwhitt hat eine Conjectur gewagt, die seinem kritischen Genie Ehre macht. Er nimmt die alte Lesart in den Handschriften *ὡς περγας*, welche die neuern Herausgeber der Poetik in *ὡς Περσας* umänderten, zu Hülfe, und liest: *ὡς περ Ἀργας Κυκλωπας, καὶ Τιμοθεος, καὶ Φιλοξενος, μιμησαιοτο αν τις*. Argas war nach dem Zeugnisse des Phantias von Eresus, des Schülers von Aristoteles (*Athen.* XIV. p. 638. B), und des Plutarch (*Vit. Demosth.* p. 1554) ein schlechter Nomendichter. Sein Name paßt also vortrefflich hierher. — Dithyramben und Nomen waren beyde lyrische Gedichte, die nach Musik gesungen wurden. Ihr Unterschied war dieser: die Dithyramben waren Lieder zur Ehre des Bacchus; die Nomen Gesänge zur Ehre des Apollo. Jene wurden von einem Chore mit Begleitung der Flöte gesungen, und waren daher anfangs in Strophen und Antistrophen abgetheilt, wiewohl man späterhin diese Abtheilung aufgegeben hat. Die Nomen wurden zur Cithar gesungen von Einer Person, dem Citharöden, oft von dem Dichter selbst.

13) Chionides und Magnes waren Komiker aus der Epoche der ältern Komödie. Von Stücken des erstern hat Suidas mehrere dem Ti.

tel nach angezeigt. Des letztern erwähnt auch Aristophanes *Equit. vs. 517.*

14) Aristoteles stimmt hier völlig mit den neuesten Ästhetikern überein, die auch das Wohlgefallen an den Werken der Künste des Schönen davon herleiten, daß sie die Erkenntnißkräfte in ein leichtes gegenseitiges Spiel bringen, und dadurch das Gemüth anziehen und unterhalten. Ein Commentar zu unserm Texte ist in einer andern Stelle des Aristoteles enthalten, *Rhet. I, 11, 23.* Επει δε το μανθανειν τε ηδυν και το θαυμαζειν και τα τοιαυτα, αναγκη, ηδεα ειναι το τε μεριμνημενον, ωσπερ γραφικη, και ανδριαντοποιια και ποιητικη, και παν, ο αν ευ μεριμνημενον η, κ' αν μη η ηδυν, ου το μιμημα ου γαρ επι τουτω χαιρει, αλλα συλλογισμος εστιν, οτι τχτο εκεινο ωτε μανθανειν τι συμβαινει. Da das Lernen, das Bewundern, mit Wohlgefallen verbunden ist, so müssen nothwendig auch Werke der Künste des Schönen, der Mahlerey, der Bildhauerkunst, der Poësie, und jede gelungene Nachahmung überhaupt, wenn auch der Gegenstand der Nachahmung an sich selbst nicht reizend seyn sollte, Vergnügen erwecken. Man freut sich bey der Wahrnehmung nicht über den Gegenstand; sondern man macht einen Schluss, daß die Darstellung sich auf diesen Gegenstand beziehe;

man lernt also etwas (d. i. die Erkenntnißkraft wird leicht beschäftigt, und unterhalten); und hierin liegt eine Ursach des Wohlgefallens. In der Rhetorik III, 10. führt Aristoteles das Vergnügen, das uns Metaphern gewähren, auf eben diesen Grund zurück. In den Problèmen (*Sect. XIX. Probl. 5.*) wirft er die Frage auf: Warum ein Lied mehr gefalle, das uns bekannt, als eins, das uns neu ist? — Wir bemerken hier sofort bey angehobner Melodie, daß es diese Melodie, dieses Lied sey. Eben so wird ein Raisonnement leichter überzeugen und stärker rühren, wo man, indem die Vordersätze dargelegt werden, den Schlusssatz einsieht, bevor er noch ausdrücklich gefolgert wird; als ein solches, wo es erst dieser ausdrücklichen Folgerung, und einer mühsamen Vergleichung der Conclusion mit den Prämissen bedarf, bevor die Richtigkeit der Consequenz begriffen wird.

15) Vom Margites haben sich zu wenig Nachrichten und Fragmente erhalten, als daß sich über den Inhalt und die Form dieses Gedichts mit Zuverlässigkeit urtheilen liefse. Es scheint ein Thor darin auf eine satirische Art geschildert zu seyn, der vielerley unternahm, ohne die dazu erforderlichen Talente und Fähigkeiten zu besitzen. Das Gedicht war im heroischen Sylbenmaafse; zum mindesten sind es die Fragmen-

te. Inzwischen behaupten spätere griechische Grammatiker, es seyen jambische Verse eingemischt gewesen, und unser Text widerspricht der Behauptung nicht. Aristoteles muß den Margites für ein ächt Homerisches Werk angenommen haben. Nach dem Suidas war nicht Homer, sondern Pigres, Bruder der Artemisia, Verfasser desselben. Sonst wird im ganzen griechischen Alterthume Archilochus als der erste Urheber jambischer Spottgedichte genannt.

16) Das Wort Episode (ἐπεισόδιον) wird vom Aristoteles in einer zwiefachen Bedeutung verstanden, die wohl zu unterscheiden ist. Einmal bezeichnet es alle diejenigen Theile eines Drama, welche zwischen ganzen Chorgesängen befindlich sind. Zweytens wird es für die Nebenumstände gebraucht, die der Dichter der Haupthandlung angeknüpft hat, die aber nicht wesentlich zu ihr gehören. Die neuern Kunstrichter haben bekanntlich die technische Bedeutung des Worts Episode auf diese letztere allein eingeschränkt.

17) Zu Athen machte Krates den Anfang, die jambische Manier zu verlassen — Krates war der erste unter den komischen Dichtern Athens, der aufhörte, wirkliche Begebenheiten und lebende Personen auf die Bühne zu bringen, und dem Spotte und Gelächter des Publicums Preis zu geben; denn dies war die sogenannte jambische Manier der altern Komiker. Er erfand

dagegen Begebenheiten und Charaktere nach Analogie derer, die im gemeinen Leben wirklich vorkommen.

18) *Die Tragödie ist die Darstellung einer wichtigen und vollständigen Handlung — um durch Mitleid und Furcht die Veredlung gewisser Leidenschaften zu bewirken* — Die beste Erläuterung dieser dunkeln Stelle, besonders sofern sie den Zweck betrifft, welchen Aristoteles der Tragödie anweist, hat unstreitig Twining in seinen Noten (S. 231 ff.) gegeben. Aristoteles in der Politik (VIII, 7) bemerkt, daß die Musik auch zur Veredlung der Leidenschaften diene, und beruft sich auf seine weitere Ausführung dieser Materie in den Büchern über die Poetik. Da wir aber in der Poetik, wie sie gegenwärtig ist, diese weitere Ausführung vermissen, und außer den angeführten Textesworten nichts dahin Gehöriges in derselben antreffen; so müssen wir jene Bemerkung des Aristoteles in der Politik über die Reinigung der Leidenschaften, und die Mittel dazu selbst zur Aufklärung dieser Worte benutzen. Aristoteles untersucht in der Politik, was für Gattungen der Musik bey der Erziehung der Jugend angewandt werden dürfen. Er pflichtet einer Abtheilung der Musik bey, die von einigen philosophischen Schriftstellern seiner Zeit gemacht war, in moralische, praktische und enthusiastische Musik. *Ta pev ἡθικά, τα δε*

πρακτικά, τα δὲ ἐνθουσιαστικά. Die moralische war diejenige, welche sittliche Empfindungen und Gesinnungen ausdrückte; die praktische diejenige, welche Handlungen begleitete, um sie sinnlich lebhafter darzustellen; endlich die enthusiastische diejenige, deren Zweck es war, die Gemüther zu begeistern, und sie bis zur Schwärmerey zu erheben; daher sie auch hauptsächlich in religiöser Absicht gebraucht wurde. Nun fährt er fort: φανερόν, ὅτι χρηστέον μὲν πασαις ταις ἀρμονiais, οὐ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον πασαις χρηστέον· ἀλλὰ πρὸς μὲν τὴν παιδείαν ταις ἡθικωτάτοις· πρὸς δὲ ἀκροασιν, ἑτέρων χειρουργητῶν, καὶ ταις πρακταῖς, καὶ ταις ἐνθουσιαστικαῖς· ὁ γὰρ περὶ ἐνίας συμβαίνει πάθος ψυχᾶς ἰσχυρῶς, τὸτο ἐν πασαις ὑπαρχει· τῷ δὲ ἥττον διαφέρει, καὶ τῷ μάλλον. οἶον, ΕΛΕΟΣ ΚΑΙ ΦΟΒΟΣ. ἐτι δ' ἐνθουσιασμός· καὶ γὰρ ὑπο ταύτης τῆς κινήσεως κατακωχίμοι τινες εἰσιν. ἐκ δὲ τῶν ἱερῶν μελῶν ὁρῶμεν τοτούς, ὅταν χρησῶνται τοῖς ἐξοργιαζούσι τὴν ψυχὴν μελεσι, καθίσταμεντες, ὥσπερ ἸΑΤΡΕΙΑΣ τυχόντας καὶ ΚΑΘΑΡΣΕΩΣ. ταῦτο δὴ τοῦτο ἀναγκαῖον πασχεῖν καὶ τῆς ἐλεημονας, καὶ τῆς φοβητικῆς, καὶ τῆς ὁλως παιθητικῆς· τῆς δ' ἄλλης, κατ' ὅσον ἐπιβάλλει τῶν τοιςτῶν ἑκάστω, καὶ πασι γιγνεσθαι τινὰ ΚΑΘΑΡΣΙΝ, καὶ κρφίζεσθαι μετ' ἡδονῆς. — Es erhellt, daß alle diese verschiedenen Gattungen der Musik benutzt werden können; wiewohl nicht alle für denselben Endzweck. Für die Erzie-

hung ist am meisten die *moralische* zu benutzen; für das bloße Vergnügen des Gehörs beyde, sowohl die *praktische*, als die *enthusiastische*. Gewisse Leidenschaften, die bey einigen Gemüthern sehr heftig sind, finden sich, mehr oder weniger, bey allen; wie z. B. *Mitleiden* und *Furcht*, und wiederum *Schwärmerey* (Enthusiasmus). Einige sind dieser letztern vorzüglich unterworfen; aber, wenn die heiligen Melodien, die nach vollendeter Feyer der Orgien die Aufwallungen der Gemüther wieder besänftigen sollen, angestimmt sind, so sehen wir diese Menschen nach und nach still und ruhig werden, als ob sie gleichsam *gereinigt* oder *geheilt* wären. Derselbe Fall muß bey denen eintreten, die besonders durch Mitleid, oder Furcht, oder eine andre Leidenschaft erschüttert werden, so wie bey jedem, der den Einfluß einer dieser Leidenschaften empfindet. Sie erfahren alle eine Art von Reinigung und Erleichterung, die mit Vergnügen verbunden ist. — Was Aristoteles hier von der Musik, und ihrem Beytrage zur Läuterung der Leidenschaft sagt, läßt sich auf seine Idee von der Wirkung der Tragödie anwenden. Sie soll die Leiden-

schaften des Mitleids und der Furcht veredeln, eben dadurch, daß sie dieselben durch dargestellte Handlungen und Schicksale Anderer lebhaft erweckt. Die Läuterung wird denn durch das Wohlgefallen bewirkt, welches die Nachahmung erzeugt, und wobey die Vorstellung dunkel zum Grunde liegt, daß es nur Illusion sey.

19) *Es verhält sich hiermit, wie mit der Mahlercy u. s. w. — Dann folgen zweytens die Charaktere.* — In den Ausgaben der Poetik stehen die letzten Worte vor den ersten, als ob sie dieselben erklären sollten. Es ergiebt sich aber offenbar aus dem Inhalte, daß die ganze Periode: *Es verhält sich hiermit u. s. w. sich auf die Regel des Aristoteles beziehe: die Composition der Handlung sey im Drama die Hauptsache.* Zur Begünstigung des Zusammenhanges habe ich mir daher eine Versetzung im Texte erlaubt, die schon mehr Herausgeber der Poetik nöthig gefunden, nur auf verschiedene Weise vorgeschlagen haben.

20) *Hierzu müssen denn Politik und Rhetorik die Regeln liefern.* — Unter Politik begreift Aristoteles alle diejenigen Kenntnisse, welche einem griechischen Bürger bey der republikanischen Verfassung der griechischen Staaten nothwendig waren, wenn er an der Verwaltung derselben Antheil nehmen oder suchen wollte. Diese Kenntnisse wurden anfangs nicht durch theoreti-

sehen Unterricht erworben, sondern durch Erfahrung, durch eigenes Nachdenken, und durch Übung in Geschäften des Staats. So war auch die Beredsamkeit anfangs ein natürliches, bloß durch Routine ausgebildetes Talent. Bald aber wurde sie ein Werk der Kunst, und selbst, nachdem die Philosophie der Sophisten, der beliebtesten Volkslehrer der Zeit, sich verbreitete, ein Hülfsmittel, unedle Absichten zu erreichen. Da die künstliche Beredsamkeit sich oft von der Einfalt und Wahrheit der natürlichen entfernte, so stellt deswegen Aristoteles beyde einander entgegen. „Die Alten,” sagt er, „ließen ihre Personen πολιτικῶς, in der Sprache des gemeinen bürgerlichen Lebens reden; die Neuern lassen sie ῥητορικῶς reden, nach den Regeln der Rhetoren, die oft schuld waren, daß die wörtliche Darstellung in Übertreibung, Sophisterei, Declamation und seichtes Geschwätz ausartete.” Aristoteles scheint hier auch wohl an den rhetorischen, und daher oft unnatürlichen und faden Ausdruck des Euripides gedacht zu haben.

21) *Diejenigen also, die eine Fabel gut zusammensetzen wollen, dürfen nicht von jedem beliebigen Momente einer Handlung anfangen, noch bey jedem Momente ohne Unterschied endigen. — Der Moment, wo die Handlung eines dramatischen Stücks anfängt, muß so gewählt werden, daß der Zuschauer oder Leser gleich einsieht,*

was geschieht, und warum es geschieht. So muß auch die Handlung nicht eher aufhören, als bis sie in ihrer Art vollendet ist. Fängt die Handlung so an, daß der Zuschauer auf Ereignisse schließen muß, die vorhergegangen seyn mögen, von denen er aber nicht durch den Dichter unterrichtet ist, und die er selbst nicht errathen kann, so bleibt ihm die Handlung dunkel, und verliert das Interesse. Nicht mehr befriedigt eine unvollendete Handlung. Ältere und neuere Dichter haben oft gegen diese so einleuchtende und unverbrüchliche Regel gefehlt. Die griechischen und römischen Komiker halfen sich durch Prologe, in denen sie historisch dem Publicum die Begebenheiten erzählten, die vor der Handlung bis zu dem Momente, wo sie auf der Bühne erscheint, hergingen. Wenn sie die Handlung unvollendet ließen, oder lassen mußten, fügten sie einen Epilog hinzu, in welchem sie zuweilen sehr naiv die Neugier des Publicums stillten, und ihm ganz kurz sagten, was noch hinter den Couliissen geschähe, z. B. die Vollziehung einer Heyrath. Daß hierdurch die Illusion in mehr als Einem Betrachte gestört werden mußte, bedarf keiner Erinnerung, und diese Störung wurde für den Kenner nicht ganz durch die komische Laune gehoben, womit die Dichter in solchen Fällen den Prolog und Epilog zu würzen pflegten.

22) *Denn wenn hundert Tragödien aufgeführt werden sollten, würden sie nach der Uhr aufgeführt werden, was wohl zuweilen geschehen seyn soll.* — Dies ist so zu verstehn: Wenn auch hundert Tragödien hinter einander, (nicht an Einem Tage), gegeben würden, so ist doch die Neigung des atheniensischen Volkes für das Theater zu groß, als daß es eine Abkürzung des Zeitmaasses gestatten würde, welches für die Dauer einer Tragödie gewöhnlich war. Vielmehr müßte dennoch jede Tragödie so lang seyn, daß sie dieses Zeitmaass bey der Aufführung ausfüllte. Es läßt sich hieraus auch erklären, warum es unter den dramatischen Stücken der Griechen keine kleinere giebt, wie unter den Stücken der Neuern, und warum jene alle ungefähr gleiche Länge haben.

23) *Aus dem Grunde scheinen alle die Dichter gefehlt zu haben, die eine Herakleide, eine Theseide machten.* — Über die cyklischen Dichter, welche der Tadel des Aristoteles trifft, und ihre Werke, s. den vortrefflichen Excursus des Herrn Hofraths Heyne zum Virgil. *Aen.* II. p. 220 ff.

24) Die Verwundung des Ulysses auf dem Parnasse ist episodisch erzählt in der Odyssee XIX, 430. — Als die Dynasten der Griechen sich zu dem Zuge gegen Troja versammelten, stellte Ulysses sich wahnsinnig, und pflügte mit einem Ochsen und einem Pferde, damit er von der Theilnahme an der Expedition befreyt würde. Um

hinter die Wahrheit zu kommen, ersann Palamedes ein Mittel, das man nach der Rohheit des Zeitalters beurtheilen muß. Er legte den Telemach, den Sohn des Ulysses, auf eine Stelle des Ackers, welche der Pflug demnächst berühren mußte, und verbarg sich, um den Ulyss zu beobachten. Als Ulyss mit dem Pfluge dahin kam, hielt er inne, und verrieth dadurch, daß er nichts weniger als in der That wahnsinnig sey.

25) *Wie in der Blume des Agathon* — Es ist sehr zu bedauern, daß von diesem Dichter sich kein Stück erhalten hat. Das Süjet der Blume kann man itzt nicht mehr errathen. Aristoteles hat dieses Stückes öfter und mit Ruhme erwähnt, da Agathon in demselben eine neue Bahn gebrochen, und den Stoff nicht, wie seine Zeitgenossen, aus den alten Heldensagen hergenommen hatte.

26) *Unter allen Fabeln und Handlungen sind aber die episodischen die schlechtesten* — Episodische Fabeln sind hier diejenigen, wo Nebenhandlungen mit der Haupthandlung verbunden sind, die nicht zu derselben gehören, und in gar keinem oder sehr entferntem Zusammenhange mit derselben stehn, bloß um das Stück zu der erforderlichen hergebrachten Länge auszudehnen. Tyrwhitt nennt den Prometheus des Äschylus eine solche episodische Fabel. Die Episoden vom Oceane v. 284 — 396, der Jo v. 563 — 885,

und selbst der Chor der Oceaniden haben mit der Haupthandlung gar keine Verknüpfung.

27) *Gute Dichter begehen den Fehler aus Nachgiebigkeit gegen die Schauspieler* — dem Tyrwhitt war die gemeine Lesart *διὰ τῆς ὑποκειτάς* verdächtig, weil man nicht begreife, weder was die Dichter bewegen konnte, sich nach den Foderungen der Schauspieler, sobald diese auf eine Übertretung nothwendiger Regeln der Kunst hinausliefern, zu bequemen; noch, in wie fern es dem Interesse der Schauspieler selbst gemäß gewesen sey, episodische Fabeln zu verlangen, da doch die Wirkung der Haupthandlung unter den unzweckmäßig eingeflochtenen Episoden leiden mußte, und auch die Darstellung der Schauspieler im Ganzen eher dabey verlieren, als gewinnen konnte. Er will also für *ὑποκειτάς* lesen *κειτάς*, wie zwey Handschriften wirklich haben. Dann wäre der Sinn: Gute Dichter begehn den Fehler aus Nachgiebigkeit gegen die Richter. Diese Richter waren die Athenienser, welche in den theatralischen Wettstreiten den Preis zuerkannten, und an deren Beyfalle den Dichtern zu viel gelegen war, als daß sie nicht die Vorschriften der Kunst dem eigensinnigen Geschmacke derselben hätten aufopfern, und z. B. die Handlung eines Stücks durch Episoden ausdehnen sollen, wenn sie etwa nicht Stoff genug lieferte, um für sich selbst dem Stücke die

gehörige Länge zu verschaffen. Allein die gemeine Lesart läßt sich nach dem, was Twining zur Aufklärung derselben beygebracht hat, sehr gut rechtfertigen. Zuerst hingen die Schauspieler von den Dichtern ab; mit der Zeit aber bekamen jene die Oberhand, und machten diese von ihrer Willkühr abhängig. Aristoteles selbst bezeugt dieses ausdrücklich. *Rhet. III, 1.* „Die Schauspieler haben itzt grössere Gewalt, und mehr Einfluß auf das Schicksal eines dramatischen Stückes, als die Dichter selbst.“ Mußte sich doch sogar der lyrische Dichter bey den Griechen nach dem Eigensinne der Tonkünstler richten, und dem Interesse der Musik das der Poësie unterordnen! Ein Fall, der auch in den neuern Zeiten sehr häufig ist; aber hier in der grössern Vollkommenheit der Musik, wenn sie den Hauptzweck der Darstellung enthält, seinen Grund hat. Dafs aber die Schauspieler den Dichter nöthigten, durch Episoden einen dramatischen Stoff auszudehnen, läßt sich wohl erklären. Es war einmal Herkommen, dafs ein aufzuführendes Stück eine gewisse Länge haben mußte; der eigentliche Stoff, welchen der Dichter zur Behandlung gewählt hatte, mochte dazu hinreichen, oder nicht. Überdem konnten diese gewünschten Episoden von der Art seyn, dafs sie einen lebhaften sinnlichen Effect machten, und der grofse Haufe, der sich
gern

gern an sinnlichlebhaften Eindrücken weider, vergafs darüber, dafs diese Episoden dramatische Fehler waren, sobald das Stück nach Regeln der Kunst geschätzt wurde. Aber nach solchen Regeln entschied das Atheniensische Publicum nicht immer, worüber sich die Alten selbst öfter beklagt haben. *Gellii Noct. Att. XVII, 4.*

28) Diesen merkwürdigen Vorfall erzählt auch Plutarch *de sera num. vind.* p. 982. ed. c.

29) S. den Ödipus Tyrannus des Sophokles, vs. 1012.

30) Aristoteles führt Scenen damals vorzüglich berühmter Stücke, von denen er voraussetzen konnte, dafs sie jedem seiner Leser im Andenken schwebten, aus dem Gedächtnisse blofs mit einem Fingerzeige an. Daher kann uns die Kürze in der Angabe der Beyspiele nicht befremden, und wir müssen auch oft eben wegen dieser Kürze auf eine befriedigende Erläuterung derselben Verzicht thun. Der Lynceus ist verloren. Nach dem Texte wurde Lynceus selbst zum Tode geführt; nach einer andern Stelle aber weiter unten war es ein Knabe, Abas, der Sohn des Lynceus, welchem Danaus nach dem Leben trachtete. Vielleicht ist in der letztern Stelle eine andere Tragödie unter dem Titel Lynceus gemeynt, in welcher die Handlung abgeändert war.

31) *Bey einigen kommen noch hinzu die Re-*

citative der Schauspieler auf der Bühne. — Ich folge hier der Tyrwhittschen Auslegung. In den Worten des Textes: *τα απο της σκηνης* ist zu suppliren *μελη*. Es werden die Gesänge oder Recitative einzelner Schauspieler (die Monodien) verstanden, welche in einigen, nicht in allen, Tragödien vorkamen. Die Chorgesänge waren antistrophisch; das waren jene Recitative nicht, und auch die Melodie der letztern hatte einen andern musikalischen Ton. Gewöhnlich wurde dazu das anapästische Sylbenmaafs, zuweilen auch das elegische, gebraucht, wie vom Euripides in der *Andromache* vs. 103 — 116, ja sogar das jambische nach den Zeugnissen des Plutarch *de Musica* p. 2090 und des Lucian *de saltat.* T. II. p. 285.

32) Die *Kommi* waren Gesänge, welche der Chor und die einzelnen Schauspieler gemeinschaftlich anstimmten, bey Scenen, wo die Handlung in einem hohen Grade tragisch wurde.

33) *Der Prolog ist der besondere Theil der Tragödie, welcher vor der Parode des Chors hergeht.* — In den meisten griechischen Stücken ist es so, aufser im *Rhesus* des Euripides, wo aber wahrscheinlich der Prolog verloren gegangen ist, und in den *Persern* und den *Bittenden* des Äschylus, wo der Chor den Prolog macht.

34) Unter dem *Stasimon* werden vom Aristoteles alle Chorgesänge begriffen, aufser der

Parode, dem Kommos, und den Recitativen der einzelnen Schauspieler.

35) *Euripides ist doch unter allen Dichtern der tragischste* — Dies ist auch das Urtheil des Quinctilian (*institt. orat. X, 1.*) von ihm: *in affectibus cum omnibus mirus, tum in iis, qui miseratione constant, facile præcipuus.*

36) *Beym Alkmäon des Astydamas; bey dem Telegonus im verwundeten Ulysses.* Beyde Stücke haben sich nicht erhalten. Das letztere scheint vom Chäremön gewesen zu seyn. Wenigstens wird vom Athenäus XIII, 608. E. ein Stück des Chäremön Ulysses, und p. 562. F. einer der Verwundeten angeführt, welches vielleicht mit jenem ersten dasselbe war, wie Tyrwhitt vermuthet.

37) Es wird hier wohl die Antigone des Sophokles gemeynt. S. vs. 1245.

38) Der Kresphontes war ein Stück des Euripides, von welchem aber nur noch Fragmente übrig sind. Euripides gab dem Sohne der Merope den Namen des Vaters. Beym Hygin heißt er Telephontes. Plutarch beschreibt den Eindruck, welchen die Scene, worauf Aristoteles hier anspielt, auf die Zuschauer machte.

39) *In der Antiope* — Nach Valkenaers Verbesserung *Diatrib. Euripid. cap. 7.* Die alte Lesart war: *ἐν τῇ Ἑλλή.* Helle starb ohne Kinder in dem Meere, das nachher von ihr den Namen

empfang. Nach dem Falle ins Meer soll gleichwohl Neptun noch einen Sohn mit ihr erzeugt haben. Vielleicht machte dieser oder irgend ein anderer Umstand den Inhalt der Tragödie aus.

40) *Ein Beyspiel eines schlechten Characters, wo er nicht nothwendig war, ist der Menelaus im Orest.* — Euripides fehlte hier einerseits gegen die Regeln der Kunst, und andererseits gegen die historische Wahrheit, da Menelaus nach der Homerischen Schilderung gar nicht als ein schlechter Charakter erscheint. Aber Marklands Bemerkung (*ad Iphig. in Aul. 304.*) ist wohl gegründet, daß Euripides hierin absichtlich fehlte, um den Atheniensern zu schmeicheln, da Menelaus als das Stammhaupt der Lacedämonier betrachtet wurde, und die Eifersucht und feindselige Stimmung der Atheniensier gegen diese nahm alles mit Beyfall auf, was zu ihrem Tadel und ihrer Herabwürdigung selbst auf der Bühne beytragen konnte.

41) Unstreitig hat hier Aristoteles an eine Tragödie gedacht, in welcher ein Klaglied des Ulyss auf eine unschickliche Weise vorkam, welche wir aber nicht mehr besitzen. In der Homerischen Episode von der Scylla findet sich weder ein Klagegesang des Ulyss, noch irgend etwas, was nicht mit seinem sonstigen Charakter zusammenstimmte.

42) *Die Rede der Menalippe* — Es sind noch

einige Fragmente aus der Tragödie des Euripides: Menalippe die Weise, vorhanden. Menalippe, heimlich vom Neptun geschwängert, wurde von zwey Kindern entbunden. Um die Schande zu verbergen, versteckte sie die Kinder in ihres Vaters Kuhstalle. Aber der Vater fand sie da, und, weniger Philosoph, als seine Tochter, hielt er sie für Mißgeburten einer seiner Kühe, und befahl, daß sie verbrannt werden sollten. Die Tochter, um die Kinder zu retten, ohne doch sich zu verrathen, beginnt eine lange physikalische Argumentation nach den Lehren des Anaxagoras, sucht ihrem Vater das unphilosophische Vorurtheil gegen Ungeheuer und Mißgeburten zu benehmen, und ihn zu überreden, daß diese Kinder auch eine natürliche Geburt der Kühe seyn könnten. Einen Theil dieser Argumentation, wie Euripides seine Menalippe dieselbe vortragen läßt, hat Dionys von Halikarnafs *Rhet. p. 103.* aufbewahrt. — Daß ein solches Sujet einer Tragödie, so behandelt, auf der Bühne geduldet werden und Beyfall gewinnen konnte, verräth doch noch einen Geschmack des atheniensischen Publicums und des Dichters, durch dessen Feinheit grobe Einfalt und Rohheit hervorblicken.

43) Eine sehr scharfsinnige und gründliche Vertheidigung der Aristotelischen Kritik über die Ungleichförmigkeit des Charakters der Iphigenia s. in Twinings Noten. S. 339.

44) *Hierauf muss man also Rücksicht nehmen, und noch überdem auf diejenigen Empfindungen, welche von den Gesetzen der poëtischen Nothwendigkeit unabhängig sind, und nicht durch sie bestimmt werden.* — Die richtigste Erklärung dieser Stelle hat Castelvetro gegeben, auf welchen sich auch Tyrwhitt beruft. Es werden hier die Empfindungen gemeynt, welche durch die Musik und Decoration bewirkt werden. Denn diese werden nicht durch Gesetze der poëtischen Nothwendigkeit bestimmt.

45) *Wovon ich in den herausgegebenen Untersuchungen gesprochen habe.* Mit Gewissheit lassen sich diese herausgegebenen Untersuchungen (λογoi εκδεδομενοι) nicht bezeichnen. Vielleicht sind es die Διδασκαλῖαι, oder das Werk περι τραγωδιων, oder das περι ποιητων, oder irgend ein anderes, worauf Aristoteles seine Leser hier verweist. Genug, wir haben jene Untersuchungen nicht mehr.

46) *Die Lanze, welche die Sparten in der Haut trugen.* Es sind die Thebaner, welche dem Kadmus aus der Erde hervorwuchsen. Ihre Nachkommen behielten, der Volkssage nach, ein Maal am Körper, das einer Lanze gleich sah. Das Geschlecht der Pelopiden soll durch einen Stern auf der Schulter kenntlich gewesen seyn. *Themist. Orat. VI. p. 77.* Um die Zeit der Kreuzzüge war eben so von vielen Kreuzfahrern, be-

sonders von denen, die verunglückten, die Tradition, daß das Zeichen des heiligen Kreuzes ihren Leibern eingedrückt gewesen sey.

47) *Wie in der Tyro, die Wiege* — Es existirten im Alterthume zwey Tragödien des Namens vom Sophokles. Tyro setzte ihre Kinder in einer Wiege aus, entweder am Ufer eines Flusses, oder so, daß die Wiege mit dem Strome fortschwamm. Wie die Wiedererkennung durch diese Wiege bewirkt sey, bleibt dunkel, da jene Stücke verloren sind.

48) *Wie in den Niptris.* — S. Odyssee VIII, 569.

49) *Ein anderes Beyspiel gewährt der Tereus des Sophokles, wo das Gewebe verräth.* — Die Worte im Texte ἡ τῆς κρηίδος φωνή haben mancherley Auslegungen erfahren. Κρηίς heisst eigentlich ein Weberkamm; und nun war es unbegreiflich, wie dieser etwas hätte verrathen können, wie man diesem eine Sprache beylegen könne. Aber Tyrwhitt hat gezeigt, daß κρηίς auch für das Gewebe selbst gebraucht wird, und daß der Ausdruck: die Sprache des Gewebes, metaphorisch zu verstehen ist. Die Wiedererkennung der Philomele durch ihr Gewebe hat Sophokles vermuthlich erdichtet. Daher diese Art der Wiedererkennung vom Aristoteles zu den künstlichen gerechnet wird.

50) Die Sujets des Tydeus vom Theoktes,

und der Phiniden, sind gänzlich unbekannt. Eben dies gilt von den Stücken, die bald nachher erwähnt werden, den Pthiotiden, dem Peleus, den Phorciden, und dem Prometheus.

51) *Die bey den Megalioten gebräuchlich sind* — Wer waren diese Megalioten? Man kennt sie nicht. Die Ausleger haben daher eine Corruptel des Worts gemuthmaast, und verschiedene Änderungen vorgeschlagen, ohne daß sich eine Conjectur vor der andern durch vorzügliche Wahrscheinlichkeit empföhle.

52) Odyssee I, 185.

53) Ilias II, 272.

54) Ein Theil eines Verses vom Empedokles, welchen Strabo anführt, p. 364. Cas.

55) *Ein Beyspiel hiervon giebt die Poësie des Kleophon und des Sthenelus* — Vom Kleophon ist schon oben die Rede gewesen. Er hatte eine magerere und dürftige Sprache, die durch unschicklich eingemischten Bombast des Ausdrucks den guten Geschmack noch mehr beleidigte. Was hier vom Sthenelus gesagt wird, erläutert ein Fragment des Aristophanes, wo ein hungriger Mensch sagt; er würde sogar einige Worte vom Sthenelus verzehren können, wenn er nur Salz oder Weinessig dazu hätte.

III.

Über die Poësie

als nachahmende Kunst betrachtet.

Von

Thomas Twining.

Aus dem Englischen.

Das Wort Nachahmung wird, wie manche andere Wörter, bisweilen in strenger und eigentlicher, bisweilen in mehr oder weniger ausgedehnter und uneigentlicher Bedeutung gebraucht. Von der letztern Art ist vornämlich die Anwendung desselben auf die Poësie, und daher ist die genaue Bestimmung des damit zu verknüpfenden Sinnes, wenn es auf die Poësie im Allgemeinen angewandt wird, gar nicht leicht. Niemanden, der nur ein Gemählde gesehen hat, wird es schwer, zu begreifen, wie die Mahlerey eine Nachahmung sey; aber niemand, glaub' ich, hörte oder las je zum erstenmale, die Poësie sey

154 Th. Twining über die Poësie

Nachahmung, ohne sich gewissermaassen jener Verworrenheit der Ideen *) bewußt zu werden, welche ein sinnreicher Schriftsteller empfunden zu haben klagt, so oft er es versucht habe, sich die nachahmende Natur der Musik zu erklären. Man sieht ein, woher diese Ideenverworrenheit entstehe, falls man nur auf das Verfahren des Geistes achtet, wenn ihm Wörter vorkommen, deren eigentliche Bedeutung so sehr erweitert ist. Es wird uns gesagt: Poësie sey eine nachahmende Kunst. Um nun zu fassen, wie sie es sey, vergleichen wir sie mit der Mahlerey, der Sculptur, und solchen Künsten, die offenbar und im strengen Sinne nachahmend sind. Aber gerade bey dieser Vergleichung wird die Verschiedenheit so viel auffallender und stärker, als die Ähnlichkeit — wir bemerken so viel schneller, in welcher Hinsicht Poësie nicht eigentlich Nachahmung sey, als in welcher sie es wirklich sey — daß der Geist zuletzt in jene Art von Verlegenheit geräth, die immer aus einem so schwankenden und analogischen Gebrauche von Wörtern entspringt, wobey doch die Analogie nicht klar

*) Beattie *Essay on Poëtry*, ch. VI. §. 1.

und einleuchtend genug ist, das heißt, wo in der Mischung von gleichen und ungleichen Merkmalen, welche die Analogie ausmacht, die ungleichen am auffallendsten sind.

Um die Theorie des Aristoteles von der Poësie zu verstehen, in welcher Nachahmung als das Wesen der Kunst betrachtet wird, scheint es nothwendig, daß wir unsere Begriffe über folgende zwey Punkte bestimmen: I. in was für Bedeutungen das Wort Nachahmung auf die Poësie angewandt ist, oder werden kann; II. in was für Bedeutungen Aristoteles dasselbe so angewandt hat.

I.

Das einzige Merkmal, dünkt mich, welches allen Dingen gemeinschaftlich ist, die wir Nachahmung nennen, sey es im eigentlichen oder uneigentlichen Sinne, ist Ähnlichkeit von irgend einer Art.

Zu jeder im strengen Verstande und eigentlich sogenannten Nachahmung scheinen zwey wesentliche Bedingungen erforderlich zu seyn: — die Ähnlichkeit muß unmittelbar statt finden; d. i. zwischen der Nachahmung, oder dem nachahmenden Wer-

ke selbst, und dem nachgeahmten Gegenstande; — und, sie muß auch leicht wahrgenommen werden können. So werden in der Sculptur Gestalten durch ähnliche Gestalten; in der Mahlerey Farbe und Gestalt durch ähnliche Farbe und Gestalt; in der Nachahmung des Persönlichen, oder der Mimik, Stimme und Geberden durch ähnliche Stimme und Geberden dargestellt. In allen diesen Fällen ist die Ähnlichkeit sichtbar; wir erkennen in der Nachahmung den dargestellten Gegenstand wieder; und sie ist auch unmittelbar; sie liegt in dem nachahmenden Werke, oder der nachahmenden Thätigkeit selbst: mit andern Worten: sie liegt schon in den Materialien, oder den in die Sinne fallenden Mediis *), wodurch die Nachahmung bewirkt wird. Für alle diese Copieen ist daher der Name Nachahmung eben so passend, als verständlich.

1. Die Materialien der poëtischen Nachahmung sind Wörter. Diese können in einer zwiefachen Hinsicht betrachtet werden: als blofse Töne, und als bedeutende Töne, oder als willkührliche und angenommene Zeichen der Vorstellungen. Es ist

*) *Harris's treatise on Music c. 1.*

evident, daß Wörter nur in der ersten Hinsicht einige wirkliche Ähnlichkeit mit den dargestellten Dingen haben können; und deswegen hat man gewöhnlich diejenige Art der Nachahmung, welche in der Ähnlichkeit der Wörter als bloßer Töne mit den Tönen und Bewegungen der nachgeahmten Gegenstände *) besteht, für den einzigen Fall erklärt, in Ansehung dessen der Ausdruck nachahmend in seinem strengen und eigentlichen Sinne auf die Poësie anwendbar sey **). Allein alles abgerechnet, was bey dem Leser Wirkung der Phantasie und einer angemessenen Declamation ist, worauf, wie ich fürchte, sich manche Stellen zurückführen lassen ***), die man oft wegen der glücklichsten Zusammenstimmung des Tones und Sinnes citirt und bewundert

*) *Ebendas. c. 3.*

**) *Home Elements of Criticism. Vol. II. p. 1.*

***) Dieses hat Johnson hinreichend bewiesen in seinen *Lives of the Poets Vol. IV. p. 183. 8.* und im *Rambler No. 92.* „Bey solchen Ähnlichkeiten,“ wie er richtig bemerkt, „regiert der Verstand oft das Gehör, und die Töne werden nach ihrer Bedeutung beurtheilt.“ Man sehe auch *Home's Elem. of Crit. Vol. II. p. 84. 85.*

158 Th. Twining über die Poësie

hat; so ist doch bei solchen Wörtern und bei einer solchen Stellung derselben, die in der That in einem gewissen Grade durch den Ton oder die Bewegung der bezeichneten oder beschriebenen Sache analog sind, die Ähnlichkeit so gering und entfernt, und von einem so allgemeinen und unbestimmten Charakter, daß sie an sich selbst uns nie darauf leiten würde, den nachgeahmten Gegenstand wieder zu erkennen. Wir entdecken die Ähnlichkeit nicht eher, als bis wir den Sinn wissen. Die natürliche Beziehung des Worts zu der bezeichneten Sache, wird allein durch seine willkührliche oder conventionelle Beziehung ausgedrückt *). — Ich will hier nicht leugnen,

*) *Harris on Music, c. III, §. 1. 2.* Der Vers des Virgil

Stridenti miserum Stipula disperdere carmen

wird gemeiniglich als ein Beyspiel von dieser Art der Nachahmung angeführt. Ich frage inzwischen, ob diese Zeile von irgend Jemanden, als besonders rauh, bemerkt seyn würde, wenn nicht ein rauher Ton darin beschrieben wäre. Wenigstens, glaube ich, möchten sich manche eben so hart zusammengesetzte Verse angeben lassen, bey welchen man eine solche Nachahmung nicht

dafs solche Ähnlichkeiten, so unmerklich und fein sie auch seyn mögen, da, wo sie wirklich statt finden, und obgleich die

vermuthen kann. Aber zugestanden, dafs hier eine solche Nachahmung beabsichtigt wurde, so scheint es mir doch höchst lächerlich, von einer natürlichen Beziehung des Tones dieses Verses auf den einer schlechten Hautbois zu reden (*S. Harris. l. c.*) Alles, was sich sagen läfst, ist, dafs die Töne von beyden rauhe Töne sind; aber gewifs kann wohl keine Art rauher Töne der andern ungleicher seyn, als der Ton eines rauhen Verses dem Tone einer schlechten Hautbois ist, oder irgend eines andern musikalischen Instruments. — Dafs die Ähnlichkeit in den deutlichsten und anerkanntesten Beyspielen solcher nachahmender Worttöne so genau sey, oder seyn könne, um Jemanden, der die Sprache nicht versteht, durch den Ton allein auf den Sinn hinzuleiten, wird kein Vernünftiger behaupten. Gleichwohl hat Beattie in einer Note zu seinem *Essay on Poetry* S. 304. durch einen Irrthum, den ich nicht zu rechtfertigen weifs, dem Rousseau eine so ausschweifende Meynung zugeschrieben. In Tasso's *Gierusalemme liberata* ist eine berühmte Stanze, von der Rousseau sagt, nur ein gutes Ohr und ein reines Herz könnten allein über sie urtheilen. Rousseau

Phantasie sie auch da entdeckt, wo sie nicht sind, immer wahre Schönheiten erzeugen, Schönheiten, die der Leser fühlt, sobald sie

dachte, wie aus dem Folgenden erhellt, an den Sinn der Stanze; denn er fügt hinzu: „die nachahmende Harmonie und die Poësie sind in der That bewundernswürdig.“ Aber Beattie fährt fort: „ich zweifle, daß Jemand, der weder Italiänisch, noch Lateinisch versteht, aus den bloßen Tönen den Sinn auch nur errathen könne.“ Es ist hier gar kein Zweifel übrig; gewiß kann es Niemand; noch scheint Rousseau auch nur einen Wink gegeben zu haben, daß so etwas möglich sey. Die Stelle steht in seinem vortrefflichen Briefe: *Sur la Musique Française*, wo er, um den Vorurtheilen derer zu begegnen, welche die Italiänische Sprache für durchaus weichlich und kraftlos halten, zwei Stenzen des Tasso anführt: die eine als Beyspiel einer süßen und zärtlichen, die andre als Beyspiel einer kraft- und ausdrucksvollen Verbindung von Tönen; und dann hinzusetzt, daß, um dieses zu beurtheilen, das heißt, bloß den Ton, nicht den Sinn, der Stenzen, und auch die Unmöglichkeit einzusehen, sowohl das Süße der einen, als das Kraftvolle der andern genau in die französische Sprache überzutragen, es nicht nöthig wäre, Italiänisch zu

sie natürliche Folgen der Empfindung des Dichters sind, oder zu seyn scheinen, und ihre Wirkung nicht dadurch gehindert wird, daß dabey kalte Überlegung und absichtliche Künsteley sich gar zu deutlich verrathen*).

zu verstehen, sondern hinreiche, wenn man Ohren habe, und unparteyisch sey.“ — *Que ceux, qui pensent que l'Italien n'est que le language de la douceur et de la tendresse, prennent la peine, de comparer entre elles ces deux strophes de Tasse: — et s'ils désespèrent de rendre en François la douce harmonie de l'une, qu'ils essayent d'exprimer la rauque dureté de l'autre; il n'est pas besoin, pour juger de ceci, d'entendre la langue, il ne faut qu'avoir des oreilles et de la bonne foi.*

- *) Ich bin überzeugt, daß manche sehr schöne und hervorstechende Stellen dieser Art in den besten Dichtern bloß *φύσεως αὐτοματιζούσης ἔργα*, nicht *τέχνης μιμησασθαι τὰ γινόμενα πειρωμένων* sind, wie es Dionys von Halikarnafs *περὶ Συνθῆσ.* §. 20. gut ausgedrückt hat. Aber der Kritiker ist immer gar zu bereitwillig, seine eigenen Betrachtungen dem Dichter zu leihen; und alle jene natürliche Züge des Genies für Wirkungen der Kunst anzusehen, die nur durch seine ruhige Beobachtung und Zergliederung die Ursachen der Kunst werden. Schwerlich hat

162 Th. Twining über die Poësie,

Auch habe ich gegen diese Anwendung des Wortes Nachahmend nichts einzuwerfen.

irgend ein Dichter, wie mich dünkt, so viel Schönheiten dieser Art, und so glücklich, durch die Stärke seiner Phantasie, und die Empfindlichkeit des Ohrs, hervorgebracht, als wie Virgil. Inzwischen werden einige Verse häufig als schöne Beyspiele hierin angezogen, die mir zu sichtbar gekünstelt scheinen, um gefallen zu können: z. E.

*Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula
campum.*

Ich kann der Versuchung nicht widerstehen, dieser Note eine Stelle aus der ersten Abhandlung beyzufügen, die von dem vortreflichen Herausgeber des Virgil, Herrn Heyne, der Äneis vorgesetzt ist; einem Manne, der sich durch einen Grad von Geschmack und Philosophie, wie man ihn nicht leicht mit mühsam erworbener und gründlicher Gelehrsamkeit vereinigt antrifft, unter der großen Schaar von Auslegern rühmlich ausgezeichnet hat. Indem er von den Reizen des Virgilischen Versbaues spricht, sagt er: „*Illud unum monebimus, in errorem inducere juvenilem animum videri eos, qui nimii in eo sunt, ut ad rerum sonos et naturas accommodatos et formatos velint esse versus. Equidem non diffiteor, sensum animi me refragantem habere, quotiescunque persuadere mihi volo, magnum aliquem poetam aestu tantarum re-*

Mein Zweck ist lediglich, zu zeigen, daß, wenn wir jene Art von Ähnlichkeit Nachahmung nennen, wir dieses Wort nicht in seiner strengen Bedeutung gebrauchen, in welcher es auf ein Gemähde, oder eine Statue angewandt wird. Von den zwey oben erwähnten Bedingungen fehlt ihr diejenige, welche als die wesentlichste angesehen wer-

rum abreptum et magnorum phantasmatum vi inflammatum, in sono cursus equestris, vel tubae, vel aliarum rerum reddendo laborare; attenuat ea res et deprimit ingenium poëtae et artis dignitatem. Sunt tamen, ais, tales versus in optimo quoque poëta. Recte; sunt utique multi; etsi plures alios ad hoc lusus genus accommodare solet eorum ingenium, qui talibus rebus indulgent. Sed mihi ad poëtices indolem propius esse videtur statuere, ipsam orationis naturam ita esse comparatam, ut multarum rerum sonos exprimat; inflammatum autem phantasmatum specie objecta animum, cum rerum species sibi obversantes ut oratione vivida exprimat laborat, necessario in ista vocabula incidere, vel orationis proprietate ducente. Ita graves et celeres, lenes ac duros sonos, vel non id agens et curans, ad rerum naturam accommodabit et orator quisque bonus, et multo magis poëta. Virgil. ed. Heyne. Vol. II. p. 39.

164 Th. Twining über die Poësie,

den muß. Die Ähnlichkeit ist zwar wirklich, so weit sie sich erstreckt, und unmittelbar; aber wegen ihrer Allgemeinheit nothwendig so unvollkommen, daß, selbst wenn sie durch den Sinn ausgedrückt ist, sie doch auf keine Weise immer leicht bemerkt wird; und daher kann sie unmöglich so etwas bewirken, was auf deutliche und sichere Wiedererkennung eines bestimmten nachgeahmten Objectes hinausliefere*). Ferner

*) Die Ursachen dieser Unvollkommenheit sind von Harris genau angegeben: 1) „Die natürlichen Töne und Bewegungen, welche die Poësie so nachahmt, sind selbst nur zufällige, schwankende und unbestimmte Merkmale der Subjecte, zu denen sie gehören, und charakterisiren diese folglich nur unzuverlässig und unbestimmt.“ 2) Poëtische Töne und Bewegungen ähneln nur von fern den natürlichen, die, wie man zugesteht, selbst so unvollkommen, und vieldeutig sind. S. *Treatise on Music* c. III, 2; II, 3. Von Boileau hat man folgenden berühmten nachahmenden Vers:

S'en va frapper le mur, et revient en roulant.
Läse man diesen Vers einem der Sprache Unkundigen vor, er würde so wenig errathen, was hier nachgeahmt sey, daß es nicht einmal, glaub' ich, ihm einfallen würde, es sey überhaupt etwas nachgeahmt, wo nicht

muß ich erinnern, daß diese Art der Nachahmung, sogar bey Voraussetzung einer größern Vollkommenheit, durchaus nicht so beschaffen sey, daß irgend Jemand in einer Untersuchung über die Natur der Nachahmung, als Eigenschaft der Poësie, darauf hätte verfallen mögen; wenn nicht ihre wirkliche und unmittelbare Ähnlichkeit veranlaßt hätte, nach meiner Meynung ohne Grund,

etwa die Declamation des Lesenden die Idee seinem Verstande aufdränge. Itzt wollen wir annehmen, er verstünde Französisch, so möchte er vielleicht, da in dem Verse des Rollens erwähnt wird, die Wirkung des Buchstabens R wahrnehmen, und meynen, der Dichter habe das Getöse von etwas Rollendem ausdrücken wollen. Und das ist die wirkliche Ähnlichkeit ganz, die sich in diesem Verse entdecken läßt; eine Ähnlichkeit, und noch dazu eine sehr entfernte und unvollkommne, zwischen dem Tone des Buchstabs, und dem Tone des Rollens überhaupt. Außerdem noch etwas mehr zu entdecken, müssen wir unserer Phantasie überlassen, und dem Beystande des Commentators, der uns versichert, daß der Dichter „*a cherché à imiter par le son des mots le bruit que fait une assiette en roulant.*“ Sat. III. vs. 216.

166 Th. Twining über die Poësie,

dafs man das Wort hier der strengsten Bedeutung nach angewandt glaubte.

In Hinsicht auf die gewöhnlichsten und wichtigsten Bedeutungen, und sogar, wie sich vielleicht zeigen dürfte, in Hinsicht auf die strengste Bedeutung, in welcher Poësie als nachahmend gedacht worden ist, oder gedacht werden kann, müssen wir die Sprache aus ihrem vornehmsten Gesichtspunkte betrachten, sofern sie nämlich nicht aus blofsen Tönen, sondern aus bedeutenden Tönen zusammengesetzt ist.

2. Die allgemeinste und ausgedehnteste jener Bedeutungen ist die, wo der Ausdruck auf die Beschreibung angewandt wird, wozu nicht nur die poëtische Landschaftsmahlerey gehört, die vorzugsweise beschreibende Poësie heifst, sondern jede Darstellung einzelner Züge und Umstände, die dem Gemüthe eine lebhafte und deutliche Idee ihres Objects gewährt, sey dieses ein Object der Sinne oder ein geistiges Object *). In dieser Beziehung wird Poësie na-

*) Nichts ist gemeiner, als diese Anwendung des Wortes auf die Beschreibung, obgleich die Schriftsteller, welche es so anwenden, nicht immer den Grund der Anwendung er-

türlich als mehr oder weniger nachahmend betrachtet, je nachdem sie fähig ist ein vorgestelltes Bild oder Gemählde zu erzeu-

klart, oder jene bestimmten Eigenschaften angezeigt haben, die dazu berechtigen, sie als eine Nachahmung zu betrachten. Addison gebraucht das Wort Beschreibung wie einen allgemeinen Ausdruck, der alle poëtische Nachahmung, oder alle Nachahmung durch Sprache unter sich faßt, im Gegensatze zu der Nachahmung durch Gemählde u. s. w. *Spectator* N. 416. J. C. Scaliger, wiewohl er die Nachahmung auf die Rede überhaupt ausdehnte, übersah doch die Umstände nicht, die eine Beschreibung eigentlich nachahmend machen. Er sagt, in seiner gewöhnlichen Manier, indem er von der poëtischen oder wörtlichen Nachahmung spricht: *At imitatio non vno modo; quando ne res quidem. Alia namque est simplex designatio, ut, Aeneas pugnatur; alia modos addit et circumstantias; verbi gratia — armatus, in equo, iratus. Jam hic est pugnantis etiam facies, non solum actio. Ita adjunctae circumstantiae loci, affectus, occasionis, etc. plenior adhuc atque torosior efficiunt imitationem. Poët. lib. VII. c. 2.* Wir müssen indessen nicht eine nachahmende Beschreibung mit einer solchen Beschreibung verwechseln, die eine bloße Aufzählung von Theilen ist.

168 Th. Twining über die Poësie,

gen, das den wirklichen Gegenständen mehr oder weniger gleicht. Je bestimmter und lebendiger die Vorstellungen sind, aus welchen das Gemählde besteht, und je genauer sie mit den wirklichen von der Natur empfangenen Eindrücken correspondiren, desto stärker wird die Ähnlichkeit, und desto vollkommner die Nachahmung seyn.

Es erhellt hieraus, daß die Beschreibung sichtbarer Gegenstände unter allen die am meisten nachahmende seyn wird, da die Vorstellungen solcher Gegenstände unter allen übrigen die bestimmtesten und lebendigsten sind. Man darf sich daher nicht wundern, daß eine solche Beschreibung Nachahmung genannt wurde; und in der That von allen den weiter ausgedehnten und analogischen Anwendungen des Worts ist diese vielleicht die natürlichste, und welche sich am ersten darbietet*).

Es bedarf hierzu keines andern Beweises,

*) Ταδε ὁ ψεῖ γνωριμα δια ποιητικης ἐρμηνειας ἐμφανεται μιμητικωτερον οἶον, κυματων ὀψεις, και τοποθεσiai, και μαχαι, και περισασεις παθων ὡς συνδιατιθεσθαι τας ψυχας τοις εἰδεσι των ἀπαγγελλομενων, ὡς ὡρωμενοις. Ptolem. Harmon. 3. 3.

als der Sprache selbst, mit der wir durch natürliche Veranlassung unsre Bewunderung dieser Art von Poësie ausdrücken, und die wir beständig von den im eigentlichen Sinne nachahmenden Künsten erborgen. Wir sagen, der Dichter habe seinen Gegenstand gemahlt; wir reden von seinen Bildern; von dem lebendigen Colorit seiner Schilderung, und den Meisterstrichen seines Pinsels*).

*) Es ist nicht nöthig, Beyspiele hiervon anzuführen. Sie sind fast auf allen Seiten in den Schriften über die Poësie anzutreffen. S. *Hurd's discourse on poëtical imitation* p. 10. *Beattie's essay on poëtry and on Music.* p. 97. ed. 8. *Warton on Pope.* Vol. I. p. 44. 45. II. p. 223. 227. *Home's Elements of Criticism.* Vol. II. p. 326. Auch ist diese Art zu reden nicht blofs den neuern Schriftstellern eigenthümlich. Φερε οὖν, sagt Älian im Anfange seiner Beschreibung der Tempe, καὶ τὰ καλουμένα Τεμπή, τὰ Θετταλικά, διαγραφάσμεν τῷ λόγῳ, καὶ διαπλασάσμεν. Und um diese Ausdrücke zu rechtfertigen, setzt er hinzu: ἁμολογῆται γὰρ καὶ ὁ λόγος, εἰαν ἔχῃ δύναμιν φρασικὴν, μηδὲν ἀσθενέστερον ὅσα βλεπταὶ δεῖκνυναι τῶν ἀνδρῶν τῶν κατὰ χειρουργίαν δεινῶν. *Var. Hist. lib. III. c. 1.* Daher auch der so oft wiederholte Ausspruch des Simonides, „dafs ein Gemälde ein

Die Gegenstände unsrer übrigen Sinne gehören weniger unter das Gebiet der Beschreibung, je nachdem die Vorstellungen solcher Gegenstände einfacher, hinschwindender, unbestimmter sind, als die Vorstellungen von Gesichtsubjecten. Die Beschreibung solcher Gegenstände wird daher uneigentlicher Nachahmung genannt *).

schweigendes Gedicht, und ein Gedicht ein schweigendes Gemälde sey." Lucian in der reizenden Schilderung eines schönen und vollkommenen Weibes, seinen Εικόνες, stellt den beschreibenden Dichter neben den Mahler und Bildhauer: ταυτα μὲν οὖν Πλαστων και Γραφειων και Ποιητων παιδες ἐργαζονται. Den Homer nennt er τον ἀριστον των γραφειων, den besten unter den Mahlern, und fodert ihn auf, vorzugsweise sogar vor dem Polygnotus, dem Apelles, und den grössten Meistern in der Kunst, die Reize seiner Panthea zu mahlen. Man sehe auch die Abhandlung: περὶ της Ομηρου ποιησεως, gegen das Ende, Εἰ δὲ και ζωγραφιας διδασκαλον Ὅμηρον φαινη τις u. s. w.

- *) Ein leicht bemerklicher Grund hiervon ist der eben berührte Mangel einer natürlichen Association mit der Mahlerey (der frappantesten von allen eigentlich nachahmenden Künsten), die bey der Beschreibung sichtbarer Objecte statt findet.

Nächst den sichtbaren Gegenständen schei-
nen die Töne am meisten einer beschreiben-
den Nachahmung fähig zu seyn. Eine solche
Beschreibung wird zwar im Allgemeinen durch
eine wirkliche, wiewohl unvollkommne, Ähn-
lichkeit des wörtlichen Tones unterstützt,
mehr oder weniger, darnach es die Natur der
Sprache mit sich bringt, und das Ohr des
Dichters empfindlich ist. Folgende Verse des
Virgil sind, denk' ich, ein Beyspiel hiervon:

Lamentis gemituque et foeminco ululatu

Tecta fremunt, resonat magnis plangoribus
aether

Aen. IV, 663.

Aber ich sehe itzt nicht auf diese unmittel-
bare Nachahmung des Tones durch den Ton,
sondern auf die Nachahmung, bloß sofern sie
beschreibend ist, und, gleich der Beschrei-
bung sichtbarer Gegenstände, nur durch den
Sinn der Worte ihre Wirkung thut. Erlaubt
man mir nun, die Beschreibung sichtbarer Ge-
genstände Nachahmung zu nennen, falls sie
so beschaffen ist, daß man den Gegenstand
zu sehen wähnt*), so weiß ich keinen
Grund, warum nicht auch die Töne als nach-

*) ὁρῶμενοις μάλλον ἢ ἀκούμενοις εἶναι τὰ (Ὅμη-
ρος) ποιήματα. *Lucian. de Hom. Poes. l. c.*

172 Th. Twining über die Poësie,

geahmt sollten betrachtet werden können, falls sie so beschrieben sind, daß man sie zu hören wähnt*). Es dürfte nicht schwer fallen, aus den besten Dichtern, und selbst aus prosaischen Schriftstellern von einer starken und poëtischen Einbildungskraft, mehrere Beyspiele eines so nachgeahmten Tones anzuführen. Leser, die zugleich Freunde der Poësie und Musik sind, werden es, wie ich hoffe, entschuldigen, daß ich einen Augenblick bey einer Materie verweile, die, so viel mir bekannt ist, noch wenig Aufklärung erhalten hat.

Von unseren eigenen Dichtern erinnere ich mich keines, der musikalische Ideen mit so viel Empfindung, Stärke und Wahrheit dargestellt hätte, als wie Milton und Mason. Wenn Milton sagt von

— *Notes with many a winding bout
Of linked sweetness long drawn out.*

L'ALLEGRO.

*) Lucian in seinen vorher angeführten *Eikones* hat sehr glücklich eine schöne weibliche Stimme beschrieben, und er nennt die Beschreibung mit einem etwas kühnen Ausdrucke: *καλλιφωνίας και ᾠδῆς εἰκων*. Tom. II. p. 13, ed. Bened.

als nachahmende Kunst betr. 173

und von einem „sanften und feyerlich
athmenden Tone,” der

*Rose like a stream of rich distill'd perfumes,
And stole upon the air.*

COMUS.

Wer, der ein richtiges musikalisches Gehör
hat, wird Bedenken tragen, eine solche Be-
schreibung für gewissermaassen nachahmend
zu halten?

In demselben Geiste sowohl der Poësie als
der Musik sind jene schönen Verse im Ca-
ractacus. Der Chor an die Barden:

— *Wond'rous men!*

*Ye, whose skill'd fingers know, how best to lead
Through all the maze of sound the wayward
step*

*Of Harmony, recalling oft, and oft
Permitting her unbridled course to rush
Through dissonance to concord, sweetest then
Ev'n when expected harshest. —*

Es scheint kaum möglich, mit gröfserer
Klarheit für das Ohr der Phantasie die Wir-
kung einer kunstvollen und gut ausgeführten
Harmonie darzustellen; jenes freyen und wech-
selnden Ganges der Modulation, den das Ohr
immer begleitet, ohne sich je zu verlieren;
jener meisterhaften und kühnen Einmischung

174 Th. Twining über die Poësie,

von Mistönen, die das Gefühl zum Vergnügen leitet auf Pfaden, welche hart an der Grenze des Peinlichen selbst liegen.

Man kann sagen, daß die allgemeine und verworrene Wirkung eines zusammengesetzten und mannichfaltigen Tones beschrieben sey, wenn die hervorstechendsten und charakteristischen unter den einzelnen Tönen, aus welchen jener besteht, ausgehoben und aufgezählt sind; eben so wie einzelne Töne beschrieben werden (und sie lassen sich nicht anders beschreiben), wenn man ihre vornehmsten Eigenschaften oder Modificationen aushebt. Ich weiß kein schöneres Beyspiel hiervon anzuführen, als die folgende bewundernswürdige Stelle des Dante, in der er mit einer ihm bey solchen Gegenständen eignen Kraft der Darstellung das gemischte Schreckliche der fernen Töne schildert, die an sein Ohr schlugen, als er in die Thore seiner eingebildeten Hölle trat. —

*Quivi sospiri, pianti, ed alti guai
Risonavan per l'aer senza stelle;*

— — — — —

Diverse lingue, orribili favelle,

Parole di dolore, accenti d'ira,

Voci alte fioche, et suon di man con elle.

INFERNO, Canto III.

Die Leser werden gewifs gern ihre Phantasie von der fürchterlichen Energie dieser Schilderung befreyen, und ihr Ohr auf eine ganz entgegengesetzte Verbindung von Tönen richten; — auf die reizende Beschreibung der „Melodien des Morgens“ in dem *Minstrel**), oder auf die „Melodien des Abends“ in dem *Deserted Village*:

*Sweet was the sound, when oft at evening's close,
Up yonder hill the village murmur rose.
There as I past with careless steps and slow,
The mingling notes came soften'd from below;
The swain responsive as the milk-maid sung,
The sober herd that low'd to meet their young;
The noisy geese that gabbled o'er the pool,
The playful children just let loose from school;
The watch-dog's voice that bay'd the whisp'-
ring wind,
And the loud laugh that spoke the vacant mind,
These all in soft confusion sought the shade,
And fill'd each pause the nightingale had made **).*

*) B. I. Stanze 40. 41.

**) Die folgende Stanze von Spenser ist oft bewundert worden:

*The joyous birdes, shrouded in cheareful shade,
Their notes unto the voice attempred sweet,*

176 Th. Twining über die Poësie,

Aber einzelne Töne können auch so beschrieben oder charakterisirt werden, daß sie
eine

*Th'angelical soft trembling voices made
To th'instruments divine respondence meet;
The silver-sounding instruments did meet
With the base murmur of the water's fall;
The water's fall with difference discreet
Now soft, now loud, unto the wind did call;
The gentle warbling wind low answered to all.*

Fairy Queen, B.II. Cant.12, Stanza 71.

Warton sagt von diesen Versen, daß sie „an sich selbst ein vollkommnes Concert der entzückendsten Musik seyen.“ Es geschieht unwillkührlich, wenn ich hierin von einem so geschmackvollen Kunstrichter abweiche. Eine Mischung von unverträglichen Tönen, falls ich sie so nennen darf — von musikalischen Tönen mit unmusikalischen, kann ich nicht für Musik halten, noch weniger für eine „entzückende Musik.“ Der Gesang der Vögel kann möglicherweise den Tönen einer menschlichen Stimme nicht „attemperirt“ werden. Die Mischung ist unangenehm, und muß es seyn. Für Jemanden, der ein Vocal- und Instrumentalconcert hörte, würde die Unterbrechung durch singende Vögel, das Geräusch des Windes, und eines Wasserfalls, nicht viel besser seyn, als die Folter von Hogarths rasendem Musikantem, — Ferner, die Beschreibung selbst ist, wie manche andre von Spenser, frostig

eine Nebenvorstellung bewirken, die Klarheit genug hat, um den Namen der Nachahmung zu verdienen. So ist es, wenn wir den „*far off Curfeu*“ des Milton hören,

*Over some wide-water'd shore
Swinging slow with sullen roar* *).

Und Masons „*Bell of Death*,“ die

*— pauses now; and now with rising knell
Flings to the hollow gale its sullen
sound.*

Eleg. III.

frostig ausgearbeitet, und kleinlich genau. Einige Ausdrücke sind matt und ohne Wirkung, wie „*joyous birds*;“ andre sind offenbar unpassend, wie „*trembling voices*,“ und „*cheareful shade*:“ denn eine Stimme kann keinen größern Fehler haben, als wenn sie zitternd ist, und *cheareful* ist gewiss ein unglückliches Beywort für den Schatten; einige sind frostig und gezwungen, so daß sie zu deutlich den Zwang des Reimes verrathen; wie in dem Verse: *The water's fall with difference discreet.*

*) Der Leser, der das Wort „*swinging*“ so versteht, als ob es bloß die Bewegung ausdrücke, wird den ganzen Nachdruck dieser Stelle nicht empfinden. Wer gewohnt ist, auf Töne zu achten, wird, glaub' ich, mit mir einstimmen, daß der Ton in diesem

178 Th. Twining über die Poësie.

Ich kenne keinen glücklicher beschreibenden Vers im Homer, als den folgenden, in seinem Gleichnisse von der Nachtigall:

Ἦτε θάρμα τρωπῶσα χεει πολυηχεα φωνην *).

Dasjenige, was dem Gesange dieses Vogels eigen ist, die Abwechslung, der Reichthum, die Biegsamkeit und Geschmeidigkeit seiner Töne, kann nicht stärker charakterisirt, nicht hörbarer dem Gemüthe dargestellt werden, als durch das πολυηχεα, das χεει, und vorzüglich durch das θάρμα τρωπῶσα, in dieser kur-

Falle durch die Bewegung modificirt, und dafs der Schwung einer Glocke wirklich in ihrem Tone gehört wird, welcher Ton verschieden ist von dem, der hervorgebracht werden würde, wenn man dieselbe Glocke mit gleicher Kraft anschlüge, wobey sie aber in Ruhe wäre. Man kann den Versuch leicht machen mit einer kleinen Handglocke.

*) *Odyss.* T. 521. Ich verwundere mich über Ernesti's Erklärung von τρωπῶσα; i. e. *de lusciniā inter canendum se versante* (in dem Index zu seiner Ausgabe des Homer), wodurch die größte Schönheit in der Beschreibung, und zwar unnöthigerweise, verloren geht; denn die natürliche Wortfügung ist, wie sie Hesychius angiebt: τρωπῶσα — τρεπῶσα τὴν φωνήν.

zen Beschreibung*). Doch, um auf das Obige zurückzukommen —

Ich erwähnte auch der Beschreibung geistiger Gegenstände; der Gemüthszustände, der Leidenschaften, und anderer innerer Bewegungen und Thätigkeiten der Seele. Solche Gegenstände können beschrieben werden, entweder unmittelbar, sofern sie die Seele afficiren; oder durch ihre äußern und sicht-

*) Nicht eine einzige Schönheit dieses Verses ist in Pope's Übersetzung erhalten worden. Das *χει*, „*pours her voice*,” ist ganz weggefallen; und der starke und reichhaltige Ausdruck in *θαμα τραπασα*, und *πολυηχεια*, ist durch „*varied strains*” verwässert. XIX. vs. 607. Für die particularen Begriffe einer Mannichfaltigkeit schneller Wendungen und Biegungen (*θαμα τραπασα*) und einer Abwechslung der Töne (*πολυηχεια*) hat der Übersetzer einen allgemeinen Begriff untergeschoben, folglich eine schwächere Vorstellung einer Abwechslung überhaupt — eines bloß abwechselnden Gesanges. Vortrefflich ist diese Materie — die Wichtigkeit particularer und bestimmter Ideen in Beziehung auf die Stärke und Schönheit einer Beschreibung erläutert in *Hurd's Discourse on poëtical imitation* (Horat. Vol. III. p. 15 — 19)

180 Th. Twining über die Poësie.

baren Wirkungen. Die Leidenschaft der Dido mag ein Beyspiel abgeben:

*At regina gravi jam dudum saucia curâ
Vulnus alit venis, et coeco carpitur igni, etc.*

Aen. IV, 1.

Dies ist eine unmittelbare Beschreibung.

— Aber wenn Dido

*Incipit effari, mediaque in voce resistit;
Nunc eadem, labente die, convivia quaerit,
Iliacosque iterum, demens, audire labores
Exposcit, pendetque iterum narrantis ab ore.
Post, ubi digressi, lumenque obscura vicissim
Luna premit, suadentque cadentia sidera
somnos.*

*Sola domo moeret vacua, stratisque relictis
Incubat. —*

— so ist hier die Leidenschaft beschrieben, und mit den ausgewähltesten Zügen, durch ihre sichtbaren Wirkungen. Man kann dies zwar zu der erstern Art der beschreibenden Nachahmung rechnen — der Nachahmung sichtbarer Gegenstände. Es ist aber doch der Unterschied zwischen der Beschreibung eines sinnlichen, und der Beschreibung eines geistigen Objects (z. B. irgend einer Leidenschaft) durch die Beschreibung eines sinnlichen, dafs bey der erstern die Beschreibung

als eine vollendete klare und bestimmte Darstellung des sinnlichen Objects, der Landschaft, der Geberden, des Tones u. s. w. betrachtet wird; anstatt dafs bey der andern die sinnliche Darstellung allein, oder hauptsächlich, das Mittel ist, dasjenige zu bewirken, was der vornehmste Zweck einer solchen Beschreibung ist — nämlich eine Gemüthsbewegung, von welcher Art sie auch immer seyn mag, die aus einer lebhaften Vorstellung der Leidenschaft selbst entspringt. Das Bild zieht uns mit Gewalt zum Gefühle seiner innern Ursache hin. Ist diese erste Wirkung einmal hervorgebracht, dann mögen wir immerhin zu dem ruhigern Vergnügen wieder zurückkehren, das Bild selbst mit dem Auge eines Mahlers zu beschauen.

Ohne Zweifel verdient diese Beschreibung der Leidenschaften und Gemüthsbewegungen durch ihre sinnlichen Wirkungen, vorzüglich den Namen einer nachahmenden; und sie ist eine grofse und fruchtbare Quelle einiger der höchsten und rührendsten Schönheiten der Poësie. Was die unmittelbaren Beschreibungen dieser Art betrifft, so sind sie schon ihrer Natur selbst nach weit schwächer und unbestimmter, und haben oft den Grad

182 Th. Twining über die Poësie

wirksamer Darstellung nicht, der sich zu dem erhebt, was wir nachahmende Beschreibung nennen. — Doch sind hier einige Distinctionen nothwendig. Aus einem strengen und philosophischen Gesichtspunkte betrachtet, läßt eine einzelne Leidenschaft oder Gemüthsbewegung überhaupt keine Beschreibung zu. An und für sich selbst ist sie ein einfaches inneres Gefühl, und als solches kann sie eben so wenig beschrieben werden, als sich eine einfache Vorstellung definiren läßt. Man kann sie nicht anders beschreiben, als in ihren Wirkungen von irgend einer oder der andern Art. Die Wirkungen einer Leidenschaft aber sind zwiefach, innere und äußere. Nun verstehn wir, in der Sprache des gemeinen Lebens zu reden, durch die Leidenschaft der Liebe zum Beyspiele, die ganze Wirksamkeit dieser Leidenschaft auf das Gemüth — wir begreifen alle ihre innern Einflüsse darunter; und wenn sie in diesen innern und unsichtbaren Wirkungen allein beschrieben wird, so halten wir die Beschreibung für eine unmittelbare; weil jene innern Wirkungen in unserm allgemeinen Begriffe der Leidenschaft eingeschlossen sind. Geistige Gegenstän-

de lassen also nur dann eine unmittelbare Beschreibung zu, wenn sie mehr oder weniger zusammengesetzt sind; und eine solche Beschreibung kann als mehr oder weniger nachahmend betrachtet werden, je nachdem ihr Eindruck auf das Gemüth sich mehr oder weniger dem wirklichen Eindrucke der Leidenschaft oder der Gemüthsbewegung selbst nähert. — So ist in der oben als Beyspiel einer solchen unmittelbaren Beschreibung angeführten Stelle der beschriebene geistige Gegenstand ein zusammengesetzter Gegenstand — die Leidenschaft der Liebe, die mehrere ihrer innern Wirkungen einschließt, das heist, einige andere Leidenschaften oder Gefühle, welche sie erregt, oder von welchen sie begleitet wird:

*At regina gravi jam dudum saucia cura
Vulnus alit venis, et coeco carpitur igni
Multa viri virtus animo, multusque recursat
Gentis honos: haerent infixi pectore vultus,
Verbaque; nec placidam membris dat cura
quietem.*

Aen. IV. init.

Man führe diese Stelle auf eine bloße Erwähnung der Leidenschaft selbst zurück — auf das einfache Gefühl der Liebe, im

184 Th. Twining über die Poësie

präcisesten und strengsten Sinne des Worts, abstrahirt von allen Wirkungen, die sie begleiten; es wird nicht einmal eine Beschreibung seyn, viel weniger eine nachahmende Beschreibung. Es wird eine bloße Beyfügung eines Attributs, eines Prädicats seyn. Es wird nicht mehr sagen, als — „Dido war verliebt.“

Eben so hinwiederum läßt die Verknüpfung verschiedener Leidenschaften eine starkwirkende und nachahmende Beschreibung zu:

— — *aestuat ingens*

*Imo in corde pudor, mixtoque insania luctu,
Et furiis agitatus amor, et conscia virtus.*

Aen. XII. 666.

Der hier beschriebene geistige Gegenstand ist nicht irgend eine einzelne Leidenschaft, sondern es ist jene zusammengesetzte Leidenschaft, wenn ich sie so nennen darf, die aus der Mischung und Gährung aller der Leidenschaften entspringt, welche dem Turnus beygelegt werden.

Um noch ein Exempel anzuführen: — das Gemüth eines Lesers kann schwerlich, glaub ich, in eine eingebildete Stimmung versetzt werden, die genauer der wirklichen Stimmung

eines Gemüths gliche, das durch die zusammengesetzten Bewegungen einer unentschlossnen, schwankenden und ängstlichen Überlegung beunruhigt wird, als wie durch diese Verse des Virgil geschieht:

— *magno curarum fluctuat aestu ;*
Atque animum nunc huc celerem, nunc dividit
illuc,

In partesque rapit varias, perque omnia versat.

Aen. VIII, 19.

Der Deutlichkeit wegen muß ich noch bemerken, daß Beschreibung in Beziehung auf geistige Gegenstände zuweilen noch in einem weitem und uneigentlichen Sinne gebraucht wird, und man von dem Dichter sagt, er beschreibe, im Allgemeinen, alle die Leidenschaften oder Sitten, die er auf irgend eine Weise darstellt, wo das Wort beschreiben entweder im eigentlichen Sinne, oder bloß für Darstellen genommen wird. So ist z. B. in den Versen, die ich aus dem Anfange des vierten Buchs der Äneis angeführt habe, die Leidenschaft der Dido von dem Dichter beschrieben; in folgenden —

Quis novus hic nostris successit sedibus hospes?

Quam sese ore ferens! — quam forti pectore
et armis! —

186 Th. Twining über die Poësie

ist sie durch sich selbst dargestellt. Aber ist dieses, könnte man fragen, nicht immer Nachahmung? Allerdings; nur keine beschreibende Nachahmung. Als Darstellung der Leidenschaft ist es nicht weiter nachahmend, als in so fern die dargestellte Leidenschaft ein Product der Einbildung ist, und einen Theil der Fiction des Dichters ausmacht: sonst müßten wir das Wort nachahmend so anwenden wollen, wie niemand je daran dachte es anzuwenden, auf alle die Fälle, wo wir sympathetisch eine wörtlich ausgedrückte Leidenschaft des andern empfinden. Jene Stelle ist zwar auch nachahmend in einer andern Hinsicht — als dramatisch. Aber zur Erklärung dieser beyden Hauptarten der Nachahmung muß ich mich auf das Folgende beziehen. -- Nur, um einem Mißverstände vorzubeugen, will ich anmerken, daß in dem zweyten von jenen Versen auch beschreibende Nachahmung statt findet; aber des Aeneas allein, nicht der Leidenschaft der Dido, ob sie gleich diese Leidenschaft stark anzeigt. — Kurz, was ich behauptete, ist, daß jene Verse nicht eine beschreibende Nachahmung eines geistigen Gegenstandes sind.

So viel denn über die beschreibende Nachahmung. Vielleicht habe ich mich zu lange bey einem einzelnen Punkte meiner Untersuchung überhaupt verweilt.

3. Das Wort Nachahmung wird auch in einem mehr besondern, aber wohl bekannten, Sinne von der Poësie gebraucht, wenn sie als Fiction betrachtet wird — von Mährchen, Handlungen, Begebenheiten und Charakteren, sofern sie von dem Poëten erdichtet oder erfunden sind, zur Nachahmung dessen, was wir gewöhnlich in der Natur, im wirklichen Leben antreffen, und zwar zur Nachahmung im Allgemeinen, im Gegensatze mit der individuellen Wirklichkeit der Dinge, die das Gebiet des Geschichtschreibers ist*). Von dieser Nachahmung sind die epischen und dramatischen Gedichte die vornehmsten Beyspiele.

Dafs dieser Sinn des Wortes, in Anwendung auf die Fiction, gänzlich von dem verschieden ist, wenn es von der Beschreibung gebraucht wird, wird unleugbar aus folgenden Betrachtungen erhellen. — In der beschreibenden Nachahmung rührt die Ähnlich-

*) *Μυθος* — *λογος ψευδης εικονίζων την ἀληθειαν*. Suidas et Hesych. v. *μυθος*.

keit zwischen den erweckten Vorstellungen, und den wirklichen Eindrücken, äußern oder innern, von den Dingen selbst her. In der fingirenden Nachahmung ist die Ähnlichkeit, genau gesprochen, zwischen den erweckten Vorstellungen, und andern Vorstellungen; denn die erweckten Vorstellungen — die Vorstellungen des Gedichts — sind nichts anders, als wie Copieen, Ähnlichkeiten, oder, um mich philosophischer auszudrücken, neue, wiewohl ähnliche, Combinationen des ganzen Vorraths von Ideen, den der Dichter aus seiner Erfahrung, Beobachtung und Lectüre gesammelt und aufbewahrt hat. — In der Beschreibung steht die Nachahmung dem wirklichen, äußern oder innern, Eindrücke gegen über; in der Fiction steht sie der That-
sache gegen über. — In ihren Wirkungen liegt ein gewisser Grad von Täuschung; aber die Täuschung ist in beyden nicht von einerley Art. Man kann sagen: die beschreibende Nachahmung bringt eine täuschende Wahrnehmung hervor; die fingirende einen täuschenden Glauben.

Ferner — — die beschreibende Nachahmung kann bestehn ohne die fingirende, und die fingirende ohne die beschreibende. Die

erste dieser Behauptungen ist zu einleuchtend, um eines Beweises zu bedürfen. Die andere dürfte einige Erläuterung erfodern. Es scheint unleugbar, daß die Fiction in einer bloßen Erzählung ohne irgend einen Grad von Beschreibung in der eigentlichen Bedeutung des Worts bestehen könne, und noch weit mehr ohne eine solche Beschreibung, die ich nachahmend genannt habe, d. i., ohne einen höhern Grad von Ähnlichkeit mit den ausgedrückten Dingen, als denjenigen, der in allen Ideen liegt, und durch jede Sprache hervorgebracht wird, sofern man sie bloß als verständlich betrachtet. Man lasse ein Märchen auf die möglichst einfache Weise erfunden und erzählt seyn; in kurzen und allgemeinen Ausdrücken, die sich bey den Begebenheiten lediglich auf die Angabe derselben und bey den Leidenschaften und Charakteren, soweit es geschehen kann, auf bloße Attribution einschränken: so wird dieses Märchen, als Fiction, immer Nachahmung seyn, — eine erfundene Ähnlichkeit mit dem wirklichen Leben, oder, wenn man will, mit der Geschichte*), — obgleich ohne eine einzige nachah-

*) „*Historiae imitatio ad placitum.*“ *Baco de augm. scient. lib. II. c. 17.*

mende Beschreibung, ohne ein einziges Gemählde, ohne eine einzige Spur eines starken und sichtbaren Colorits, das Ganze hindurch*). Ich will hierdurch nur die verschiedenen und von einander unabhängigen Bedeutungen bewähren, in welchen Nachahmung auf Beschreibung und Fiction angewandt wird, indem ich zeige, wie jede Art der Nachahmung ohne die andere bestehen könne; denn, dafs fingirende Nachahmung, wiewohl ihre Existenz von der beschreibenden keinesweges abhängt, in Ansehung ihrer Schönheit zum grossen Theile auf der beschreibenden beruht, fällt zu sehr in die Augen, als dafs es bezweifelt werden könnte**).

*) In dieser Hinsicht ist die Äneis auf gleiche Weise in jedem ihrer Theile Nachahmung, wo sie nicht historisch wahr ist, oder nicht als historisch wahr angenommen wird; selbst in der einfachsten und nacktesten Erzählung. In Beziehung auf Fiction, „*tres littore vervos prospicit errantes*,“ ist eben so gut Nachahmung, obgleich nicht poëtische, als wie die schöne Beschreibung des Sturms in demselben Buche, oder der Kampf der Leidenschaften bey der Dido im vierten.

**) Aber gerade hier bietet sich von selbst ein

Die beyden zuletzt erwähnten Bedeutungen des Wortes Nachahmend in Anwendung auf die Beschreibung und die Fiction, sind offenbar erweiterte oder uneigentliche Bedeutungen, sowohl als die zuerst erwähnte, wo es auf die Sprache als bloßen Ton betrachtet, angewandt wird. In allen diesen Nachahmungen fehlt eine von den wesentlichen Bedingungen dessen, was nur im stren-

Unterschied dar. Ein Werk der Fiction kann in zwey Hinsichten betrachtet werden, im Ganzen, oder in seinen Theilen: in Ansehung der Geschichte überhaupt, des *μυθος*, der Fabel, der Reihe der Begebenheiten u. s. w.; oder in Ansehung des Einzelnen und der Umstände der Geschichte, der Charakteristik von den Örtern, Personen und Sachen, die mit der Fabel nothwendig verbunden sind. In der ersten Hinsicht nun, scheint zu einer guten fingirenden Nachahmung nichts weiter erforderlich zu seyn, als daß die Begebenheiten an sich selbst wichtig, interessant, rührend, und so verknüpft sind, daß sie dem Leser glaublich, wahrscheinlich, und natürlich vorkommen, und hierdurch die Täuschung, das Vergnügen gewähren, welches er erwartet; — und dieser Zweck läßt sich durch bloße Erzählung erreichen. Aber in Hinsicht auf das Einzelne ist dies nicht der Fall. Wenn der Dich-

192 Th. Twining über die Poësie

gen Verstande so genannt wird; — bey der Ton-Nachahmung ist die Ähnlichkeit unmittelbar, aber nicht faßlich; bey den übrigen ist sie faßlich, aber nicht unmittelbar; das heist, sie liegt nicht in den Wörtern selbst, sondern in den Vorstellungen, welche sie als Zeichen derselben erwecken. Da inzwischen das Merkmal der faßlichen Ähnlichkeit, welches als der treffendste

ter zur Ausfüllung der Skizze seines allgemeinen Plans schreitet, durch Angabe der Örter, Charaktere, oder Leidenschaften, so müssen diese sowohl, als die Begebenheiten, wahrscheinlich und natürlich seyn; aber, da sie zusammengesetztere Gegenstände sind, so können sie nicht anders so dargestellt werden, als durch einen gewissen Grad von Beschreibung, und diese Beschreibung wird keine gute Beschreibung werden, das heist, wird das von einem Werke der Phantasie erwartete Vergnügen nicht gewähren, falls sie nicht nachahmend ist — so dafs sie uns den geschilderten Ort sehen, die Leidenschaft fühlen, den Charakter ganz durchschauen läst. Hier kann die fingierende Nachahmung an sich den ihr eignen Effect nicht hervorbringen, und folglich auch nicht als gut betrachtet werden, ohne die Hülfe der beschreibenden.

fendste und unterscheidendste eigenthümliche Zug der Nachahmung angesehen werden kann, hier gefunden wird, so scheint die Ausdehnung der Bedeutung des Wortes mehr Angemessenheit zu haben, als diejenige, wo es auf jene schwachen und hinschwindenden Ähnlichkeiten angewandt wird, die man, nicht ohne Grund, das tönende Echo des Sinnes genannt hat *).

4. Es scheint nur Eine Hinsicht zu seyn, in welcher die Poësie als Nachahmung betrachtet werden kann, in der strengen und eigentlichen Bedeutung des Wortes. Wenn wir sowohl auf unmittelbare, als falsliche Ähnlichkeit sehen, so finden wir sie lediglich in der dramatischen — oder, um mich eines allgemeinen Ausdrucks zu bedienen — der personativen Poësie, d. i. aller Poësie, wo der Dichter, sey es durchaus oder gelegentlich, Personen vorstellt; denn hier

*) *Pope's Essay on Critic.* 365. — In der That kann das, was Ovid von der Nymphe Echo sagt (*Metam. III, 358.*) auf dieses Echo nachahmender Worte und ihrer Verbindung angewandt werden. *Nec prior ipsa loqui didicit.* Der Sinn der Worte muß erst sprechen.

wird die Rede durch die Rede nachgeahmt *). Der Unterschied zwischen dieser, und einer bloßen Erzählung oder Beschreibung, ist einleuchtend. Wenn wir im gemeinen Gespräche in unserer eigenen Person erzählen oder beschreiben, so ahmen wir in keinem andern Sinne nach, als daß wir Vorstellungen erwecken, die den erzählten oder beschriebenen Dingen ähnlich sind. Aber wenn wir in der Person eines andern sprechen, so werden wir mimisch, und nicht allein die Vorstellungen, die wir herbeyführen, sondern auch die Worte, das Gespräch selbst, worin wir sie herbeyführen, sind Nachahmungen; sie gleichen, oder sollen wenigstens gleichen, denen der Person, welche wir darstellen. Nun ist dies der Fall nicht bloß bey dem tragischen und komischen, sondern auch bey dem epischen Dichter, und sogar

*) Man sagt auch vom Drama, es ahme Handlung durch Handlung nach; aber dies geschieht lediglich bey der wirklichen Auführung, wo die Schauspieler unmittelbare Nachahmer sind. In der Poësie selbst können nur Worte unmittelbar copirt werden. Gravina bemerkt richtig: *Non è imitazione poetica quella, che non è fatta dalle parole. Della Trag. S. 131.*

dem Geschichtschreiber, wenn einer von diesen seinen eignen Charakter verläßt, und eine Rede in dem Charakter einer andern Person schreibt. Er ist alsdann ein Nachahmer, in eben der strengen Bedeutung, wie ein persönlicher Mimiker es ist. — In der dramatischen und in jeder personativen Poësie werden daher beyde Bedingungen dessen erfüllt, was eigentlich Nachahmung genannt wird.

Und nunmehr scheint die Frage — „in was für Bedeutungen das Wort Nachahmung auf Poësie angewandt wird, oder werden mag,“ — beantwortet zu seyn. Es ist klar, dünkt mich, daß es nicht über die Grenzen der erwähnten vier verschiedenen Anwendungen hinaus gebraucht werden dürfe; und daß Poësie mit Recht als nachahmend betrachtet werden kann, nur in so fern sie durch den Ton, durch Beschreibung, durch Fiction, oder durch Personation nachahmt. Sobald der Dichter in seiner eignen Person spricht, und zu gleicher Zeit weder fingirt, noch „den Ton zum Echo des Sinnes macht,“ oder dabey verweilt, der Phantasie seine Ideen mit einem gewissen Grade von Stärke und Bestimmtheit einzuprägen,

was wir Beschreibung nennen; so kann man in keinem Sinne von ihm sagen, daß er nachahme; man müßte denn Nachahmung auf Rede überhaupt — auf jede Art, wie wir unsre Gedanken mit Worten ausdrücken — bloß darum ausdehnen, weil alle Wörter Zeichen von Vorstellungen, und diese Vorstellungen Bilder von Gegenständen*) sind.

Das darf ich wohl kaum erinnern, daß jene verschiedenen Arten der Nachahmung oft in einander laufen, und mit einander gemischt sind. Sie sind in der That bloß, um mich eigentlicher auszudrücken, so manche verschiedenen abstrahirte Gesichtspunkte, aus welchen Poësie als nachahmend angesehen werden kann. Es ist selten, daß einige von ihnen abgesondert gefunden werden, und mit einigen derselben sind die übrigen nothwendig verbunden. So enthält die dramatische Nachahmung Fiction, und Nachahmung des Tons, Beschreibung; wiewohl abwechselnd, geschieht doch die Nachahmung offenbar auf verschiedene Weise. Die beschreibende Nachahmung ist unstreitig von allen übrigen die unabhängigste. Stellen, worin alle Arten der Nachahmung vereinigt sind, kommen häufig

*) *Hermes III, 3. p. 319.*

vor; und solche, in denen alle ausgeschlossen waren, sind, in der besten Poësie, sehr selten: denn ein Dichter von Genie vergift nicht leicht seine eigene Sprache; und diese läßt sich, zum mindesten wenn er erzählt, ohne mehr oder weniger Colorirung, ohne Gebrauch von Bildern, ohne jene Stärke der Beschreibung, die alles sichtbar und hörbar werden läßt, schwer beybehalten. Eine gänzliche Suspension aller seiner Functionen als Nachahmer dürfte man kaum antreffen, außer etwa in der einfachen Darlegung seines Gegenstandes*), in der Anrufung der Musen**), in dem Ausdrücke seiner eignen Gesinnungen***) oder in jenen ruhigen Anfängen der Erzählung, wo der Dichter zuweilen zu einer Begebenheit hinüber gleitet, und für einen Augen-

*) *Arma virumque cano, Trojae qui primus ab
oris*

*Italiam, fato profugus, Lavinaque venit
Litora.*

Aen. I.

**) *Musa, mihi causas memora etc.*

Ibid.

***) *Tantaene animis coelestibus irae?*

— — — — —

Tantae molis erat, Romanam condere gentem.

Ibid.

198 Th. Twining über die Poësie,

blick nicht viel mehr, als ein metrischer Geschichtschreiber ist *).

Die vollständige Erläuterung von allem diesem würde mich zu weit führen, und ich fürchte, daß ich schon zu umständlich geworden bin. Man darf nur die Äneis, oder irgend ein anderes episches Gedicht aufschlagen, und jene Bemerkungen anwenden; vielleicht macht es Vergnügen, die verschiedenen Arten der Nachahmung auszuzeichnen, wie sie in mannichfaltigen Combinationen und Graden auf einander folgen; und so den Dichter zu beobachten, wie er von Seite zu Seite, und zuweilen selbst von Verse zu Verse, die Quantität seiner Nachahmung, wenn ich so reden darf, abändert; indem er zuweilen wechselt, zuweilen, obwohl selten, und nur für einen Augenblick, seine nachahmende Formen zusammen bey Seite setzt.

Man hat oft gesagt: Alle Poësie sey Nachahmung **). Allein aus der vorherge-

*) *Urbs antiqua fuit, (Tyrus tenuere coloni),
Carthago, Italiam contra, Tiberinaque longe
Ostia, etc.*

Ibid.

**) Dieser Ausdruck ist nirgends, so viel ich weiß, vom Aristoteles gebraucht. Im An-

henden Untersuchung erhellt, daß, wenn wir unter Poësie nach der gemeinen Bedeutung des Worts jede metrische Composition verstehn, diese Behauptung unrichtig sey, wenigstens in jedem wahren Sinne des Wortes Nachahmung, außer dem, wo es auf Rede überhaupt ausgedehnt wird. Gehn wir aber auf der andern Seite von jener gemeinen Bedeutung des Wortes Poësie ab, so scheint die Behauptung, „alle Poësie sey Nachahmung,“ nur auf eine uneigentliche und verworrene Art sagen zu wollen, daß keine Composition, die nicht nachahmend ist, Poësie genannt werden sollte. Das Wahre hiervon zu prüfen, würde eine neue von dem Gegenstande dieser Abhandlung ganz verschiedene Erörterung erfordern. Ich habe hier nicht zu erwägen, was Poësie sey, oder wie sie

fange seiner Poëtik behauptet er nur, daß die epischen, tragischen, komischen, und dithyrambischen Gedichte Nachahmungen seyen. Le Bossü, nicht zufrieden, zu sagen, daß jede Poësie überhaupt eine Nachahmung sey, geht sogar so weit, daß er den Text des Aristoteles in seiner Citation ändert. Er läßt ihn behaupten:

ποίησις πασαι τυγχανουσιν ουσαι μιμησις το
συνολον.

200 Th. Twining über die Poësie,

definirt werden müsse; sondern nur, in welchem Sinne sie eine nachahmende Kunst sey; oder vielmehr, ich habe hier bloß die Natur und den Umfang der wörtlichen Nachahmung im Allgemeinen zu untersuchen gehabt*).

II.

Die vorhergehende allgemeine Untersuchung, „in was für Bedeutung das Wort Nachahmung auf Poësie angewandt sey und werden könne,“ gewährt uns manche Vortheile in Beziehung auf die andere aufgeworfene Frage, die den Leser der Poëtik des Aristoteles unmittelbar interessirt: in was für Bedeutungen das Wort von diesem so gebraucht wurde?

1. Es ist so offenbar von ihm in dem Sinne gebraucht, welchen die neuern Schriftsteller grade von ihm, wie ich glaube, am allge-

*) Die Nachahmung in jeder angezeigten Bedeutung des Worts ist offenbar unabhängig vom Sylbenmaasse, wiewohl sie, als der Natur und dem Endzwecke der metrischen Composition vorzüglich angemessen, eben deswegen ganz besonders poëtische Nachahmung genannt, und der poëtischen Kunst beygelegt ist.

meinsten adoptirt haben — in der Beziehung auf Fiction, wie sie oben erklärt ist, die nun entweder in dramatischer oder personativer Form, oder durch bloße Erzählung des Dichters in seiner eignen Person, zu Stande gebracht wird. Es erhellt dieses aus der Stelle, wo Aristoteles ausdrücklich sagt, was den Dichter zu einem Nachahmer mache, sey die Erfindung einer Fabel: ποιητην μαλλον των μυθων ειναι δει ποιητην — οσω ποιητης κατα μιμησιν εστι μιμειται δε τας πραξεις. Er nennt zu wiederholtenmalen die Fabel oder den μυθος „eine Nachahmung einer Handlung; aber dies kann sie in keinem andern Sinne seyn, als insofern sie entweder ganz, oder zum Theile, erdichtet ist. Eine Geschichte, zum mindesten so weit sie eigentlich Geschichte ist, ist nicht Nachahmung einer Handlung.

2. Eben so klar ist es, daß er die dramatische Poësie als vorzüglich nachahmend betrachtete, vor jeder andern Dichtungsart. Daher seine erste Regel, die epische oder erzählende Nachahmung betreffend, daß ihre Fabel dramatisch angelegt seyn müsse, wie die Fabel der Tragödie: —” της μυθης, καταπερ εν ταις τραγωδiais, δραματι-

202 Th. Twining über die Poësie,

κους' — Daher seine Lobpreisung des Homer wegen „des dramatischen Geistes seiner Nachahmungen:" — ὅτι καὶ μιμησεὶς δραματικὰς ἐποίησε' — Daher vor allem der merkwürdige Ausdruck, dessen er sich bedient, wo er, nachdem er es als Regel festgesetzt hat, daß der epische Dichter „so wenig wie möglich in seiner eigenen Person reden müsse," (αὐτὸν δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλαχίστα λέγειν) folgenden Grund angiebt — οὐ γὰρ ἐστὶ κατὰ ταῦτα μιμητὴς' „denn in diesem Falle ist der Dichter nicht Nachahmer *)." Inzwischen hatte er vorher dem

*) So sagt Victorius: „amittit pene eo tempore nomen Poëtae." Castelvetro's Auflösung dieser Schwierigkeit ist dieselbe; und ich finde seine Ideen hierüber mit den meinigen so einstimmend, daß ich verleitet werde, seine Worte herzuschreiben. In seinem Commentar über die Stelle, wo er von dem dramatischen Theile der epischen Poësie spricht, heisst es: „Si domanda qui solo rassomigliativo (d. i. nachahmend) non perche ancora quando il poëta narra senza introducimento di persone à favellare non rassomigli, ma perche le parole diritte poste in luogo di parole diritte, figurano, rappresentano, e rassomigliano meglio le parole, che le parole

Dichter ausdrücklich zugestanden, daß er Nachahmer sey, auch wenn er seine eigene Person beybehalte. Diesen scheinbaren Widerspruch weiß ich nicht anders zu heben, als wenn ich annehme, daß er nur vergleichungsweise spreche, und nicht mehr sagen wolle, als der Dichter sey in jenem Falle nicht wirklicher und eigentlicher Nachahmer; oder, mit andern Worten, Nachahmung in der strengen und eigentlichen Bedeutung lasse sich bloß von der personativen Poësie, wie oben erklärt ist, behaupten; von der Poësie nämlich, wo Rede durch Rede dargestellt wird, und die Ähnlichkeit, wie bey der Mahlerey und Sculptur, unmittelbar ist. Ich denke nicht, daß ich hier dem Aristoteles eine Meynung aufdringe, welche er nicht gehabt haben mag. Ich glaube nur eine offenbare Folgerung aus einer offenbaren Thatsache zu zie-

poste in luogo di cose non figurano, non rappresentano, non rassomigliano le cose; in guisa che in certo modo si può dire, che il rappresentare parole con parole sia rassomigliare; e il rappresentare cose con parole non sia rassomigliare, paragonando l'un rassomigliare con l'altro, et non semplicemente." p. 554.

204 Th. Twining über die Poësie,

hen. Man kann nicht leugnen, daß er in den angeführten Stellen bestimmt von der personativen Poësie, als derjenigen, redet, die vorzugsweise den Namen der Nachahmung verdiene. Die Folgerung hieraus ist klar, daß er sie vorzugsweise nachahmend nenne in dem einzigen Sinne, in welchem sie es ist, insofern sie die einzige im strengen Verstande nachahmende Dichtungsart ist.

Ich finde im Aristoteles außer diesen beyden keine ausdrückliche Anwendung des Wortes weiter. Von den zwey andern Bedeutungen, in welchen Poësie als Nachahmung betrachtet werden mag, und von neuern Schriftstellern betrachtet worden ist — durch Ähnlichkeit der Töne, durch Beschreibung — sagt er nichts.

Freylich, was die erste von diesen betrifft, die tönende Nachahmung, so kann es im geringsten nicht auffallend scheinen, daß er sie ganz mit Stillschweigen übergangen ist. Ich habe bereits angemerkt, daß selbst in einer allgemeinen Untersuchung über die Natur der Nachahmung, welche der Poësie beygelegt wird, jener Sinn des Worts grade nicht der ist, welchen man auf den ersten

Blick wahrnimmt; und vielleicht würde man überhaupt nicht darauf gerathen seyn, wenn nicht der natürliche Gang einer solchen Untersuchung dahin leitete, die Poësie mit der Mahlerey zu vergleichen, so wie mit andern eigentlich nachahmenden Künsten, und wenn wir nicht ebenso natürlich durch diese Vergleichung bewogen würden, die tönende Nachahmung als eine besondre Gattung anzunehmen, weil sie mit jenen eigentlich nachahmenden Künsten in dem Merkmale der unmittelbaren Ähnlichkeit zusammentrifft. Aber eine solche allgemeine Untersuchung war nicht der Gegenstand des Aristotelischen Werks, welches keine Abhandlung über die poëtische Nachahmung, sondern eine über die Poësie ist. Seine Materie führte ihn also zu der Betrachtung, nicht aller und jeder Nachahmung in der Poësie, die mit Schicklichkeit so genannt werden könnte, sondern bloß derjenigen, welche er als der Kunst wesentlich ansah, als die Quelle ihrer größten Schönheiten, und den Grund ihrer wichtigsten Regeln. Folglich in Ansehung jener zufälligen und untergeordneten Art der Nachahmung, die lediglich durch den Ton der Wörter hervorgebracht wird,

206 Th. Twining über die Poësie,

so konnte ihm die Idee von dieser nicht einmal leicht zu Sinne kommen. In der That kann sie mehr für eine Eigenschaft der Sprache überhaupt gelten, als der Poësie; und noch dazu mehr der Rede — der wirklichen Aussprache — als der Sprache. Überdem sind die aus dieser Quelle entspringenden Schönheiten von einer zu zarten und flüchtigen Natur, als daß sie sich durch eine Regel bestimmen ließen. Sie müssen in Beziehung auf ihre Wirkung dem Ohre des Lesers, und sollen in Beziehung auf ihre Hervorbringung dem Ohre des Dichters überlassen bleiben.

Nirgends scheint Aristoteles die Beschreibung in seinen Begriff der poëtischen Nachahmung eingeschlossen zu haben. Dieser, so weit er selbst ihn entwickelt hat, scheint bloß die Nachahmung menschlicher Handlungen, Charaktere, Leidenschaften, Begebenheiten u. s. w. in erdichteten Märchen, hauptsächlich, wenn sie in dramatische Form gekleidet sind, befaßt zu haben. Von der Beschreibung, so wichtig sie für die Schönheit der Poësie überhaupt, selbst der Fiction, vornämlich in der epischen Form, ist, hat er in seiner Abhandlung nicht

ein Wort gesagt: so weit war er entfernt davon, die poëtische Nachahmung, wie Einige gethan haben, zu der allgemeinen Bedeutung auszudehnen, welche alle und jede Rede unter sich begreift *).

Inzwischen muß man hier, um nichts zu verwirren, die Bedeutung, in welcher ich das Wort Beschreibung gebraucht habe, im Auge behalten. Wenn gesagt wird, daß „Aristoteles nicht die Beschreibung in seinen Begriff der Nachahmung einschloß,“ so wird damit nicht gemeynt, als habe er die beschreibenden Theile der erzählenden Poësie nicht für nachahmend in irgend ei-

*) So sagt Scaliger *Poët. VII, 2. Denique imitationem esse in omni sermone, quia verba sunt imagines rerum.* Ihm folgt Is. Caubaon *de rom. Sat. V. p. 340.* Beide scharfsinnige Kritiker streiten mit Wärme gegen den Grundsatz des Aristoteles, daß das Wesen der Poësie Nachahmung sey. Und unstreitig haben sie in so weit Recht, daß, wenn, wie sie behaupten, die einzige eigentliche Bedeutung der Poësie diejenige ist, in welcher diese der Prose entgegen gesetzt wird („*omnem metro astrictam orationem et posse et debere poëma dici*“), alsdann keine andere Nachahmung der Poësie überhaupt gemein seyn kann, als wie

ner Beziehung gelten lassen. Der Gegenstand einer Beschreibung kann entweder wirklich oder erdichtet seyn. Fast alle Beschreibungen der höhern Poësie, der Poësie der Erfindung, sind von der letztern Gattung. Diese betrachtete Aristoteles unstreitig als Nachahmung; aber sofern hier Fiction, nicht sofern Beschreibung statt fand; — sofern es Erdichtung war ähnlich im Allgemeinen der Wirklichkeit oder der Natur, nicht in Ansehung des wörtlichen Ausdrucks, der durch seine Stärke und Klarheit sichtbaren Darstellungen der Mahlerey, oder der Wahrnehmung der Gegenstände selbst gleiche. Hätte er in diesem Sinne die Beschreibung als Nachahmung angesehen, so müßte er nothwendig auch eine Nachahmung ohne Fiction haben gelten lassen *). Aber
dieses

diejenige, welche der Rede überhaupt gemein ist.

*) Es ist klar, daß, wenn die der Beschreibung beygelegte Nachahmung in dem deutlichen und bestimmten Bilde des beschriebenen Gegenstandes besteht, jede Beschreibung, die der Seele solch ein Bild gewährt, auf gleiche Weise für nachahmend gehalten werden muß, das Object mag ein wirkliches, oder
ein

dieses scheint dem ganzen Inhalte seiner Abhandlung offenbar entgegen zu seyn. Zwar

ein eingebildetes seyn; d. i.: die Nachahmung mag von individueller, oder von allgemeiner Beschaffenheit seyn; gerade wie in der Malerey ein Portrait oder eine Landschaft nach der Natur, eben so gut Nachahmung ist, als wie eine historische Figur, oder eine erdichtete Gegend von Claude Lorrain, obgleich gewiss Nachahmung von mehr untergeordneter Art. Freilich kann die Darstellung eines wirklichen, empfindbaren und bestimmten Gegenstandes der Vergleichung im auffallendern und eigentlichern Sinne Nachahmung heißen, als diejenige, welche uns an eine unbestimmte und allgemeine Idee, als ihr Original, verweist. — Man könnte einwerfen, daß hierdurch die Nachahmung auf jede genaue Beschreibung ausgedehnt würde, und fragen: ob jede solche Beschreibung, z. B. eines Gebäudes, einer Maschine, Nachahmung zu nennen sey? Ich antworte, daß Beschreibungen zu genau seyn können, um nachahmend zu seyn; zu sehr ins Einzelne gehend und pünktlich, um das Ganze mit Stärke, wie ein Gemälde, darzustellen. Dergleichen sind technische Beschreibungen. Es läßt sich von ihnen sagen, daß sie jeden Theil beschreiben, ohne das Ganze zu beschreiben. Einen vollständigen Begriff von allen Thei-

210 Th. Twining über die Poësie,

kannten die Alten die Schönheit einer solchen Beschreibung sehr wohl, und man findet häu-

len geben, in der bloßen Absicht zu unterrichten, und eine starke lebendige allgemeine Idee geben, um die Phantasie zu ergötzen, sind sehr verschiedene Dinge. Der letzte Zweck kann nur durch Auswahl, nicht durch Aufzählung, erreicht werden (*Beattie's Essay on Poetry and Music* I. 5, 4.) — Ich glaube, man wird bey näherer Untersuchung finden, daß jede Beschreibung, was auch ihr Zweck oder Gegenstand sey, die wirklich eine solche lebhafte und bestimmte Idee vom Ganzen eines Objects liefert, der Phantasie einiges Vergnügen gewährt, und insofern nachahmend ist; ob sie aber jenen Grad des Vergnügens gewährt, oder ob sie in andern Hinsichten von der Beschaffenheit ist, daß sie überhaupt sich zu dem erhebt, was man poetische Nachahmung eigentlich nennen kann, das ist eine andere Frage. Ich muß hier wieder den Leser daran erinnern, daß in dieser Abhandlung nur untersucht werden solle, in was für Bedeutungen das Wort Nachahmung auf die Sprache im Allgemeinen angewandt werde; — nicht aber, was für Erfordernisse eine solche Nachahmung habe, die den Namen der Poësie verdient. Ob man gleich behauptet hat, alle Poësie sey Nachahmung, so hat man doch nie, denk' ich, behauptet, alle Nachahmung sey Poësie.

fige Beyspiele davon bey ihren besten Schriftstellern, ihren Rednern und Geschichtschrei-

Was ich vorher von dem Unterschiede zwischen einer Beschreibung aller Theile oder Umstände, und einer Beschreibung des Ganzen durch die Auswahl solcher Theile oder Umstände, welche die bedeutendsten und charakteristischen des beschriebenen Gegenstandes sind, gesagt habe, mag eine einzige Beschreibung einer Maschine im Virgil erläutern. Es ist die Beschreibung eines Pfluges in den *Georgicis*:

Continuo in sylvis magna vi flexa do-
matür

In burim, et curvi formam acci-
pit ulmus ARATRI.

Huic ab stirpe pedes temo protentus in
octo,

Binae aures, duplici aptantur dentalia
dorso.

Caeditur et tilia ante jugo levis, altaque
fagus,

Stivaque, quae currus a tergo torqueat
imos etc.

Ich glaube, alle Leser werden mit mir darin einstimmen, daß der zweyte Vers dieser Beschreibung allein ein deutlicheres Gemählde eines Pfluges für die Phantasie liefert, als alles, was folgt, was in der That, wenn das Sylbenmaafs abgerechnet wird, sich wenig von einer bloß technischen Beschreibung in einem Kunstwörterbuche unterscheidet

212 Th. Twining über die Poësie,

bern sowohl, als ihren Dichtern, und vorzüglich beym Homer*). Indessen giebt es doch eine besondere Art der Beschreibung, von der man behaupten kann, daß sie, wenigstens zum großen Theile, den neuern Zeiten eigen ist; ich meyne diejenige, welche der Landschaftsmahlerey entspricht, und deren Inhalt bloße Gemähde von Prospecten, Ausichten, ländlichen Gegenden — als schönen Objecten bloß für das Auge**), sind. Da

*) Selbst das wirkliche Daseyn eines angemessenen Ausdrucks, *ἐναργεια*, um die Klarheit und Sichtbarkeit der Beschreibung zu bezeichnen, könnte für sich einen hinlänglichen Beweis hiervon abgeben, falls auch alle Werke verloren wären, in welchen es durch Beyspiele dargethan war.

**) Die Beschreibungen ländlicher Gegenstände bey den alten Schriftstellern sind fast immer solche, die man sinnliche Beschreibungen nennen könnte. Sie beschreiben dieselben nicht als schön, sondern als ergötzend — als Reize nicht für die Phantasie, sondern für die äußern Sinne. Von der Art ist die Schilderung einer sicilianischen Scene in dem siebenten Idyll des Theokrit Vs. 131 — 146. — Erfrischende Schatten, kühle Quellen, Gesang der Vögel, süße Düfte, Zweige mit Früchten beladen, das Gesumme der

man die Richtigkeit dieser Bemerkung nicht gleich einräumen möchte, der Gegenstand gleichwohl Interesse hat, und so viel ich weiß noch nicht erörtert ist, so wird der Leser es mir vielleicht verzeihen, wenn ich es mir erlaube, von meinem graden Wege zu einer etwas längern Digression abzuschweifen.

Bienen, u. s. w. — alles dieses ist reizend, aber es ist keine Landschaft (*Warton's essay on Pope Vol. I. p. 4.*) Auch Virgil mahlt keine Landschaft, obgleich sein Leser selbst sich eine mahlen mag, wenn der Dichter ausruft:

— *O qui me gelidis in vallibus Haemi
Sistat, et ingenti ramorum protegat
umbra.*

Eben so ist die berühmte Schilderung im Phädrus des Plato von jenem Plätzchen an den Ufern des Ilissus, wohin sich Sokrates und Phädrus zu begeben pflegten, um in der Hitze eines Sommertages zu lesen und sich mit einander zu unterhalten. Der breite Schatten eines Baumes, erfrischende Lüfte, ein Quell *μαλα ψυχρα υδατος*, um ihre Füße abzukühlen, und, was das Beste von allen ist, sagt Sokrates — ein Rasenbett, um sich bequem hinzustrecken — Das sind die Materialien zu der Beschreibung: nicht eine einzige Anspielung auf das Vergnügen des Auges. — Wir lernen aus einer

214 Th. Twining über die Poësie,

Ich will eben nicht leugnen, daß einige schöne, wiewohl flüchtige, Züge von Localbeschreibung in den alten Dichtern gefunden werden. Aber man muß, dünkt mich, eingestehn, daß sie diese Schönheiten mit sparsamer Hand ausstreuten, in Vergleichung mit jener reichen Verschwendung mahlerischer Ideen, deren sich jeder Leser von Dichtern aus Shakspeare, Milton, Spenser, Thomson, und fast allen neuern Dichtern von einigem Namen erinnern wird. Ich kann nicht sagen, daß ich irgend etwas von der Art aus den beschreibendsten unter den griechischen Dichtern auszuzeichnen wüßte — aus dem Theokrit, oder sogar aus dem Homer — was sich völlig zu einer solchen mahlerischen Landschaftsschilderung (wenn ich es so nennen darf), wie ich im Sinne habe, er-

Stelle, die auf diese Beschreibung folgt, daß das Land für den Sokrates keine Reize hatte. Seine Apologie ist seltsam. Er könne „von Feldern und Bäumen nichts lernen.“ Verzeih mir, mein Bester, sagt er zum Phädrus, der ihn deshalb neckte, ich bin sehr wißbegierig. Von den Feldern und Bäumen will keiner mich belehren; in der Stadt aber thunes die Menschen. *Phaedr. p. 230 ed. Ser.*

höhe, und was wir so häufig in den eben erwähnten Dichtern antreffen. In Pope's Poëtischem Register zu seinem Homer werden wir freylich auf Beschreibungen verwiesen von „Aussichten,” und „Darstellungen schöner Landschaften;” aber, wenn wir uns zum Originale wenden, so werden wir diese Landschaften selten oder niemals finden. Es sind Gemähle von Pope, oft durch ein einziges Beywort hinzugefügt, wie sein

— *grassy Pteleon deck'd with chearful
greens*

*The bow'rs of Ceres and the sylvan
scenes.*

Il. II, 850.

Nur ein einziges Wort in dieser Beschreibung gehört dem Homer, *grassy*, *grasig*, λεχεποιην *). Manche andre Beyspiele finden

*) *Il. β, 697.* Das Adjectiv, *grassy*, *grasig*, drückt gleichwohl das λεχεποιην nicht ganz aus — την πολλήν ποιην έχσαν και βαθειαν, ευαυξη, εν η̃ ἐσι και λεξασθαι, και κοιμηθηναι. *Hesych.* Daher, wahrscheinlich, Pope's *bowers*, u. s. w. Nicht immer läßt sich ein einzelnes Wort, das einem einzelnen des Originals gleichgeltend wäre, finden. In dem Falle bemüht sich natürlich ein Über-

216 Th. Twining über die Poësie,

sich vornämlich in seinem Kataloge der Schiffe, wo er förmlich erklärt, „er habe sich bemüht, so viel wie möglich eine Landschaft oder ein Gemähld darzustellen.“ (*Observ. on the catalogue.*) Bisweilen thut er mehr, als nur „die Aussicht ein wenig erweitern,“ wie er es ausdrückt; erschafft sie. In seiner treulosen Übersetzung (*per-fida — sed, quamvis perfida, cara tamen*) „reicht der stolze Sesamus bis an den Himmel,“ und der Fluß Parthenius

— *roll'd thro' banks of flowers*
Reflects her bord'ring palaces and
bowers.

Ibid. 1040.

Im Homer werden der Berg und der Fluß bloß genannt; nicht ein einziges Epitheton begleitet sie *). Im Register zu der Odyssee

setzer, der den Sinn des Dichters nicht verfehlen will, in mehr Worten auszudrücken, was jener in Einem gesagt hat; aber indem er das thut, wird er oft in das unvermeidliche Dilemma gesetzt werden, entweder das Original falsch darzustellen, wenn er verschiedene oder zugesetzte Merkmahle aufnimmt, oder, wenn er dies nicht thut, es durch die Dehnung zu schwächen.

*) Il. β, 853. 54.

finden wir unter andern Beschreibungen eine von der „Landschaft um Ithaka.“ Dies scheint etwas zu versprechen; und Pope hat wirklich sein Möglichstes gethan, um aus dieser Beschreibung eine Landschaft zu machen; aber sogar seine Übersetzung, so schön und selbst mahlerisch sie gewiß ist, wird doch schwerlich, wie ich glaube, das leisten, was ein neuerer Leser von einer „Landschaft um Ithaka“ erwarten dürfte. Noch weniger kann das Original solche Ansprüche haben *). Alles, was man ohne Übertreibung davon sagen kann, ist, daß es eine sehr gefällige Gegend sey, obgleich beschrieben, wie manche Dinge im Homer beschrieben sind, mit einer Simplicität, die der Phantasie des Lesers sehr viel überläßt, und zu sehr vielem den Stoff darbietet. Wiewohl sie nicht der Idee entspricht, die von ihr in Pope's Register gegeben wird, oder in der Note zu der Stelle **), so muß man doch bekennen,

*) Odyss. ε, 204 — 211,

**) „Es ist zu bemerken, daß Homer uns eine genaue Verzeichnung des Landes giebt; er setzt vor uns die Stadt, wie in einem Gemählde.“ Odyss. XVII. vs. 224. Note.

218 Th. Twining über die Poësie

dafs sie wenigstens einige gute Materialien zu einer Landschaft liefert; als da sind ein Hayn*), ein Wasserfall von einem Felsen herab, ein ländlicher Altar. Wenn die Beschreibung selbst zu einfach, zu kurz und zu allgemein ist, um, streng genommen, eine mahlerische Beschreibung zu seyn, so fehlt ihr doch nichts weiter, um eine solche zu werden, als ein wenig mehr Colorit des Ausdrucks, ein wenig mehr Bestimmtheit und Individualität der Züge. Dies, und mehr als dies, hat ihr Pope mitgetheilt, und dafs seine Beschreibung wenigstens in hohem Grade mahlerisch sey, wird man wohl nicht bezweifeln. Homer giebt uns blofs — „einen Altar den Nymphen heilig**).“ Pope bedeckt ihn mit Moos, verhüllt ihn in tiefe Schatten, und in dem letzten Verse geht er noch über die Beschreibung des Orts zu der Beschreibung der *religio loci* über —

*) Homer's Hayn ist rund, *ἄλσος παντοσεκυκλοτερες*. vs. 209. Ein Umstand, der eher unmahlerisch ist. Pope wufste eben so gut, was er zu unterdrücken, als was er hinzuzufügen hatte. Er mildert den Zug in einen „umschließenden Hayn.“

**) — *βαῖμος νυμφαῶν* vs. 210.

der Wirkung des Orts auf die Gemüths-
stimmung derer, welche sich ihm näherten.

*Beneath, sequester'd to the nymphs is seen
A mossy altar, deep-embower'd in
green;*

*Where constant vows by travellers are paid,
And holy horrors solemnize the
shade.*

vs. 242.

Die Zusätze von Pope's Pinsel sind, wie in
den vorhergehenden Citaten, durch gedehnte
Schrift angedeutet*). Es würde eine ziemlich

*) Manche solche Zusätze und Verbesserungen
werden die Leser auch in seiner Übersetzung
der Homerischen Beschreibung des Schildes
im 18ten Buche antreffen. Um nur eine
merkwürdige Probe zu geben: — Die elf-
te Abtheilung des Schildes, sagt er uns
in seinen Bemerkungen über den
Schild am Ende des Buchs, ist, eine voll-
kommne Landschaft mit menschlichen
Figuren, ein Bild einsamer und stiller Na-
tur, u. s. w.“ Wir wollen nun zuerst diese
Landschaft im Originale betrachten. Il. Σ, 587.

Εν δὲ νομον ποιησε περικλυτος Αμφιγυνης
Εν καλῇ βησση, μεγαλὸν οἶον ἀργενναῶν,
Σταδμῶς τε, κλισίας τε, κατηρεφῆας ἰδὲ
σηκῶς.

Was ich von der Simplicität und Allge-

220 Th. Twining über die Poësie

weitläuftige, wiewohl, dünkt mich, nicht sehr schwere Arbeit seyn, wenn man eine genaue

meinheit der zuletzt erwähnten Beschreibung in der Odyssee sagte, gilt auch durchaus von dieser. Selbst in seiner prosaischen Übersetzung dieser Verse (*Obs. p. 123*) konnte Pope seiner Phantasie nicht völlig gebieten. „Der göttliche Künstler gravirte darauf eine große Heerde weißer Schafe hinein, die in einem schönen Thale entlang weideten. Unzählige Schafhürden, Hütten und Zelte, waren über die Landschaft zerstreut.“ Die unterstrichenen Ausdrücke gehören Pope; ihre Wirkung auf die Sichtbarkeit und Bestimmtheit des Gemäldes brauche ich nicht noch besonders anzudeuten. Der letzte Zusatz: „über die Landschaft zerstreut“ ist vorzüglich mahlerisch — Itzt wollen wir uns nun zu seiner poetischen Uebersetzung wenden, und hier werden wir in der That jene vollendete Landschaft finden, von welcher Homer bloß eine einfache Skizze liefert:

*Next this, the eye the art of Vulcan
leads*

*Deep through fair forests, and a
length of meads;*

*And stalls, and folds, and scatter'd
cots between,*

*And fleecy flocks, that whiten all the
scenes.*

prüfende Vergleichung aller der Stellen vornehme, die gemeiniglich als Beyspiele von Localbeschreibungen angeführt werden, um daraus zu beweisen, wie sehr die Alten in dieser Art der Beschreibung hinter den Neuern zurückgeblieben sind. Die wenigen aus dem Homer hier beygebrachten Exempel sollen mehr zur Erläuterung des Unterschiedes dienen, den ich angegeben habe, als zum Beweise der Sache überhaupt, welche ich der Erinnerung und dem Urtheile des Lesers anheimstelle. Für mich, ich gestehe es, scheint nichts evidentere zu seyn.

Und können wir uns nicht diesen Mangel in der alten Poësie aus einem ähnlichen Mangel in der ihr verschwisterten Kunst der Mahlerey erklären? — Denn nach allem, dünkt mich, was uns von der Geschichte dieser Kunst unter den Alten überliefert ist, existirte die Landschaftsmahlerey entweder gar nicht, oder wurde zum mindesten unter den Griechen nur sehr wenig bearbeitet und geachtet*). In Plinius Nachrichten von den

*) Winkelmann, berühmt wegen der Genauigkeit seiner Untersuchungen über die alte Kunst, muthmaßt, daß die in den Ruinen des Herkulans entdeckten Gemählde

griechischen Künstlern finden wir keines Landschaftsmahlers erwähnt, noch in seinem Verzeichnisse ihrer vornehmsten Werke irgend etwas, das einer Landschaft ähnlich wäre. Die ersten und einzigen Landschaften, die er erwähnt, sind diejenigen, die von einem gewissen Ludio zur Zeit des August *in fresco* gemahlt seyn sollen: „*qui primus instituit amoenissimam parietum picturam; — villas et porticus, ac topiaria opera — lucos, nemora, colles, — amnes, littora — varias ibi ambulantium species aut navigantium,*

(nur vier ausgenommen) erst in die Zeit der Kayser gehören, und unter andern Gründen giebt er auch den an, daß die meisten von ihnen bloße Landschaften seyen; — „Dörfer, Häfen, Landhäuser, Jagden, Fischereyen, Aussichten, und daß der erste, der in dieser Gattung arbeitete, ein gewisser Ludio war, welcher unter August lebte.“ Er setzt hinzu: „Die alten Griechen fanden kein Vergnügen daran, leblose Gegenstände zu mahlen, die bloß das Auge ergötzen, ohne den Verstand zu beschäftigen.“ Die Bemerkung ist richtig. Menschen und Charaktere waren das Einzige, was die Griechen in der Mahlerey oder der Poësie ihrer Betrachtung werth hielten.

terrâque villas adeuntium aellis aut vehiculis etc.” — Auf gleiche Weise mahlte er Seehäfen; — „*idemque — maritimas urbes pingere instituit, blandissimo aspectu*“*). Er scheint der Claude Lorrain für die alte Mahlerey gewesen zu seyn. Aber daß Landschaften selbst zu Plinius Zeiten kein gewöhnlicher und hergebrachter Gegenstand der Mahlerey waren, könnte man vielleicht aus dem einzigen Umstande schließen, daß sich diese Art der Mahlerey keinen eigenen Namen erwarb. In der eben angeführten Stelle nennt sie Plinius bloß in einer Umschreibung, eine reizende Gattung von Mahlerey, „*amoenissimam picturam*“**). Bey andern Gelegenheiten spart er technische Ausdrücke nicht, als *rhyparographus*, *anthropographus*, *catagrapha*, *monocromata* u. s. w.

*) *Plin. Hist. nat. XXXV, 10.*

**) Merkwürdig ist auch, daß der jüngere Plinius; wo er die Aussicht von einer seiner Villen beschreibt, und sie mit einer gemahlten Landschaft vergleicht, sich, wahrscheinlich weil es ihm an einem eigentlichen Ausdrucke fehlte, mit einer Umschreibung hilft: *Formam aliquam ad eximiam pulchritudinem pictam*; d. i. eine schöne ideale Landschaft. *Plin. Epp. V, 6.*

224 Th. Twining über die Poësie

In Beziehung auf die Griechen wenigstens mag dieses wohl noch etwas mehr als eine bloße Präsuntion für das Factum abgeben.

Die griechischen Dichter also schilderten die Bühne der Natur nicht in einer mahlerischen Manier, weil sie nicht daran gewöhnt waren, sie mit dem Auge eines Mahlers zu betrachten. Ohne Zweifel waren sie nicht blind für alle Schönheiten derselben; aber diese Schönheiten wurden bey ihnen durch Vergleichung mit Gemälden nicht so erhöht, wie sie es bey uns werden — durch Vergleichung mit jenen Modellen veredelter und ausgewählter Natur, die der Landschaftsmahler darzustellen sucht. Sie hatten keine Thomsons, weil sie keine Claude Lorrains hatten. Der Einfluß der Mahlerey in dieser Hinsicht nicht bloß auf Poësie, sondern auf den allgemeinen Geschmack an sichtbaren Schönheiten ländlicher Natur, fällt in die Augen, und läßt sich nicht verkennen *).

Man

*) Ich weiß nicht, ob es in der griechischen oder römischen Sprache ein einzelnes Wort giebt, welches genau das ausdrückte, was wir unter einem Prospecte verstehn. Plinius in der angeführten Epistel, und in der 17ten des zweyten Buchs, hat öfters Veranlassung,

Man zeige den schönsten Prospect einem Bauer, der nie eine Landschaft sah, oder eine Schilderung derselben las; ich will nicht sagen, daß er schlechterdings gar kein Vergnügen dabey empfinden wird; aber ich wage zu behaupten, daß das Vergnügen, welches er empfinden wird, von sehr verschiedener Art, und weit geringerem Grade ist, verglichen mit dem, welches Jemand empfindet, dessen Phantasie gebildet, und an die Vorstellung solcher Gegenstände entweder in wirklichen Gemälden, oder in mahlerischer Dichtung gewöhnt ist. Die Nachahmung wirft eine solche Schönheit auf das nachgeahmte Object zurück*). Zur Bestätigung der Wahrheit

lassung, ein solches Wort zu gebrauchen; aber er ist genöthigt zu Umschreibungen seine Zuflucht zu nehmen — *regionis forma* — *regionis situm* — *facies* — *facies locorum*. „Tot *facies locorum* | totidem *fenestris et distinguit et miscet*“ — d. i. so manche Prospecte.

- *) Elegante Nachahmung hat mächtige Gewalt, uns bey gewissen Gegenden der Natur zu interessiren. Diese betrachten wir nur im Vorübergehn, bis der Dichter, oder der Mahler, unsre Aufmerksamkeit weckt, und uns mit einer geschärften Wifsbegierde in

226 Th. Twining über die Poësie,

dieser Bemerkungen kann auch noch dienen, daß von der Zeit des August an, wo, nach dem Plinius, die Landschaftsmahlerey zuerst aufkam, Beschreibungen von Prospecten, malerisches Bilderwerk, und Anspielungen auf diese Art von Gemälden, häufiger zu werden scheinen. Inzwischen mache ich keinen Anspruch darauf, daß ich diese Materie mit der erforderlichen Genauigkeit untersucht hätte. Ich will nur den Leser an die anerkannten Vorzüge des Virgil in solchen Schilderungen erinnern; an Plinius obenerwähnte Beschreibung der Aussicht von seiner Villa, und an Älian's Beschreibung der Gefilde Tempe, und seine Anspielung auf die Mahlerey in dem Eingange dazu.

Um auf die Beschreibung überhaupt zurückzukommen — so war Aristoteles, wie ich oben bemerkt habe, so weit davon entfernt, diese in seinen Begriff der Nachahmung einzuschließen, daß er sogar in Ansehung ihrer gänzlich schweigt; man müßte denn glauben, er habe in der Stelle flüchtig

die Wirklichkeit zurückruft, die wir ganz den Copieen verdanken, welche sie uns vorlegen." Vorrede zu *Wood's Essay on Homer.* p. 13.

darauf angespielt, wo er dem Dichter empfiehlt, sein höchstes Colorit der Sprache für die müßigen, das heißt, die bloß erzählenden oder beschreibenden Partien seines Gedichts aufzusparen*). Außerdem können noch einige besondere Umstände dieses Stillschweigen rechtfertigen. Aufmerksam vorzüglich auf die höhern Vorschriften, und auf das, was er zu den wesentlichern Schönheiten der Kunst rechnete — auf die innere Zusammensetzung und Anlage der Fabel, die geschickte Einwebung und enge Verbindung der Nebenumstände mit der Haupthandlung, die Vereinigung des Wunderbaren und des Wahrscheinlichen, die natürliche Zeichnung des Charakters und der Leidenschaft, und was nur am wirksamsten beytragen könnte, die Theilnahme zu fesseln, und die Rührung des Zuschauers oder Lesers zu sichern; — aufmerksam auf alles dieses, scheint er die Schönheiten der Sprache und des Ausdrucks für eine Sache von geringerer Wichtigkeit, und kaum seiner Betrachtung werth, gehalten zu haben. Die Kapitel über die Diction geben hiervon einigen Beweis. Wenn ich mich nicht

*) *Εν τοις ΑΡΘΟΙΣ μεγιστι, και μητε ηθικοις, μητε διανοητικοις. Cap. XXIV.*

228 Th. Twining über die Poësie,

irre, wird man finden, daß die Art seiner Behandlung dieser Materie starke Merkmale jener comparativen Nachlässigkeit an sich trage, und in mehr Rücksichten nicht so beschaffen ist, wie es der Leser den übrigen Theilen des Werkes nach natürlicherweise erwarten dürfte. Hierzu kommt noch, daß der vornehmste Gegenstand des Aristoteles offenbar die Tragödie war. Und in der Tragödie, wo der Dichter nicht selbst erscheint — wo alles Handlung, Bewegung, Nachahmung ist — wo die Folge der Umstände in einander gekettet und rasch fortgehend ist, und selten jene *ἀργα μὲν*, jene müßigen und handlungsleeren Partien, zuläßt, von denen der Philosoph spricht — da ist wenig Gelegenheit, und wenig Raum für Beschreibung. Es ist in dem offenern und ausgedehnteren Gebiete, der wechselnden und abschweifenden Erzählungsart, der epischen Form, wo das Talent des Dichters für Schilderung vollen Spielraum hat, sich in der ihm eigenthümlichen Sphäre zu entwickeln.

In der bisherigen Erörterung habe ich versucht, eine Materie durchzugehen, die ich noch nirgends von Andern auf eine vollkommene und befriedigende Weise aufgeheilt

gefunden habe; und eben deswegen traue ich auch mir selbst nicht zu, daß ich sie hinlänglich aufgeklärt hätte. Ich kann bloß hoffen, daß ich sie wenigstens minder verwickelt zurücklasse, als ich sie fand *). In derselben Absicht will ich es wagen, diese Untersuchung mit einigen wenigen Bemerkungen über den Ursprung des Satzes von der poetischen Nachahmung zu schließen.

Seine Geschichte läßt sich in wenig Worten sagen — Wir treffen ihn zuerst beym

*) Einige Schriftsteller verstehen unter der Nachahmung bloß Fiction, aber erklären sie nur durch den allgemeinen Ausdruck Beschreibung; und andre wiederum geben ihr eine größere Ausdehnung, und scheinen die Sprache für alles das nachahmend zu betrachten, was sie ausdrücken kann. Einige reden von ihr als der Nachahmung der Natur, im Allgemeinen; andre scheinen sie auf die Nachahmung der schönen Natur zu beschränken. Manchen Schriftstellern ist der Satz: Alle Poesie ist Nachahmung, zu ausgemacht, um einer Erläuterung zu bedürfen; während andre nicht einsehen können, wie irgend eine Poesie, die dramatische allein ausgenommen, so genannt werden dürfe.

230 Th. Twining über die Poësie,

Plato, der in mehrern Stellen seiner Werke auf ihn anspielt, aber ihn nirgends so deutlich und umständlich entwickelt hat, als im dritten und zehnten Buche seiner Republik. Aristoteles folgte dem Plato darin, wandte den Grundsatz an, ging ihm in seinen Consequenzen nach mit dem erweiterten Zwecke eines Philosophen und Kritikers; diesem Grundsatze, welchen sein Lehrer mit der Strenge eines Sittenrichters betrachtet, und so charakterisirt hatte, wie wir einen Betrieger oder einen Räuber charakterisiren, bloß um ihn kenntlich zu machen, damit man sich vor ihm hüte. Aus diesen Quellen, vornämlich aber aus der Poëtik des Aristoteles, wurde der Grundsatz von den spätern Schriftstellern des Alterthums, und von den Neuern geschöpft. Inzwischen muß man im Allgemeinen zugeben, daß die Art der Behandlung der Materie nicht so beschaffen war, um jene ekeln Köpfe völlig zu befriedigen, die durch nichts, als durch bestimmte Begriffe zu befriedigen sind, und die, gleich dem Sonnenzeiger in der Fabel, kein Mittleres zwischen Deutlich wissen, und Nichts wissen anerkennen.

Si je ne vois bien clair, je dis — je n'en sais rien *).

Man kann fragen, in was für Bedeutungen, und nach was für ursprünglichen Ideen die Poësie von Plato und Aristoteles zuerst Nachahmung genannt worden sey? Und wiederum ist es eine andere Frage, was für Bedeutungen sich neuern Schriftstellern von selbst dargeboten haben, die, da sie die Poësie eine nachahmende Kunst genannt fanden, anstatt sorgfältig dem ursprünglichen Sinne des Ausdrucks nachzuforschen, um ihn zu erklären, zu ihren eigenen Ideen ihre Zuflucht nahmen, und ihn so zu jeder Bedeutung ausdehnten, welche die weiteste und entfernteste Analogie nur immer erlauben wollte.

In Hinsicht auf den Ursprung der Benennung, so, glaube ich, kann die Idee selbst, Poësie sey Nachahmung, auf das Theater, als ihre natürliche Quelle, zurückgeführt werden, und es liesse sich mit gutem Grunde vielleicht das Problem aufwerfen, ob, wenn das Drama nie erfunden wäre, die Poësie jemals zu der Classe der nachahmenden Künste gezählt seyn würde?

*) *La montre et le quadrans*; in den sinnreichen und philosophischen Fabeln des *La Motte* liv. III, fab. 2.

Dafs Aristoteles seine Ideen von der poëtischen Nachahmung hauptsächlich vom Drama entlehnte, erhellt aus dem, was ich bereits gesagt habe. Der Vorzug, welchen er der dramatischen Poësie giebt, ist nicht blofs in seinem letzten Capitel ganz offen erklärt, sondern auch überhaupt und durch den Plan und die Anlage seines Werkes selbst stark angedeutet. Die Epopöe -- „das grösste Werk,” wie es Dryden*) mit Übertreibung nennt, „welches der Geist des Menschen hervorzubringen fähig ist,” wird oberflächlich berührt, und bald verlassen. Unser Blick wird immer auf die Tragödie gerichtet. Die Gestalt und Züge der epischen Muse werden mehr durch Vergleichung mit denen ihrer Schwester angedeutet, als an und für sich selbst gezeichnet, wie sie sind; und obgleich jener Vorzug der Tragödie, der das Resultat der Vergleichung ist, ihr im Ganzen mit Recht gegeben zu seyn scheint, so muß man doch vielleicht bekennen, dafs die Vergleichung nicht vollständig angestellt, und dafs die Vortheile und Freyheiten der Epopöe mit einiger Zurückhaltung berührt sind **). Freylich

*) In der Vorrede zu seiner Äneis.

**) Z. B. Er hatte eingestanden, dafs die grö-

ist es kein Wunder, daß derjenige, der die Nachahmung für das Wesen der Poësie hielt, die Gattung vorzog, welche, da sie im strengern Verstande nachahmend ist, auch nach seinem Gesichtspunkte im strengern Verstande Poësie war, als irgend eine andre.

Was den Plato betrifft, so ist die Sache noch klarer. Im dritten Buche seiner Republik, wo er die Materie am meisten ausführt, und am deutlichsten und umständlichsten ist, betrachtet er so wenig alle Poësie als Nachahmung, daß er vielmehr ausdrücklich die nachahmende Poësie von der „Poësie ohne Nachahmung“ unterschei-

fsere Ausdehnung der Epopöe einen Vortheil über die Tragödie gewähre in Ansehung der Mannichfaltigkeit und Erhabenheit. Aber in der Vergleichung beyder im letzten Capitel übergeht er diesen wichtigen Vortheil ganz, und bloß die Nachtheile des ausgedehnten epischen Plans werden erwähnt; die Mannichfaltigkeit des Inhalts der Epopöe, deren Abgang er vorher für einen grossen Mangel der Tragödie, und sogar für eine häufig eintretende Ursache des Mislingens derselben auf der Bühne erklärt hatte, wird hier nur als Fehler der Epopöe aufgestellt — als ein Mangel an Einheit.

234 Th. Twining über die Poësie, det *). Auch läßt er uns gar nicht über seine Meynung in irgend einer Ungewißheit. Seine nachahmende Poësie ist keine andre, als wie diejenige, welche ich die *personative* genannt habe, und die der Leser klar und bestimmt in der angezogenen Stelle beschrieben finden wird**). Er schränkt daher die Nachahmung auf das Drama ein, und das, was in der epischen Poësie dramatisch ist; und das, was beym Aristoteles der vornehmste Sinn der Nachahmung in Beziehung auf Poësie ist, ist beym Plato der einzige. Kurz, daß Plato seine Idee von der ΜΙΜΗΣΙΣ der Poësie vom Theater selbst, und von den persönlichen Nachahmungen der dargestellten Tragödie hernahm, leuchtet aus der Art ein, wie er den Ausdruck erklärt, und aus den Wendungen und Redensarten in seinen Erläuterungen und Anspielungen überhaupt. „Wenn der Dichter,“ sagt er, „seine Erzählung verlälst, und im Charakter einer andern Person spricht, macht er alsdann nicht seine Sprache, so viel wie möglich, der Sprache der Person ähnlich, die er redend einführt?

*) *De republ. III, p. 393 ed Serran. ἀνευ μίμησης ποιεῖς und X. p. 605. ὁ μίμητικὸς ποιητής.*

***) *Ibid. III. p. 392 — 394 D.*

— Ganz gewiss — Nun sich selbst einer andern Person ähnlich machen, sey es durch Stimme, oder Geberden, heist das nicht jene Person nachahmen*)? Und in mehr andern Stellen finden wir dieselbe Anspielung auf die Nachahmung des Schauspielers oder Rhapsodisten durch Stimme und Action, und selbst auf die komische Mimik von der niedrigsten Gattung**).

*) Αλλ' όταν γε τινὰ λεγῇ ῥῆσιν ὡς τις ἄλλος ἂν, ἂρ' οὐ τότε ὁμοιοῦν αὐτὸν φησομεν ὅτι μαλιστα τὴν αὐτῆς λέξιν ἐκαστῶ, ὃν ἂν προειπῇ ὡς ἐρχντα; — φησομεν· τί γὰρ ἄ; — Οὐκ ἔν το γε ὁμοιοῦν ἑαυτὸν ἄλλῳ, ἢ κατὰ φωνήν, ἢ κατὰ σχῆμα, μιμεισθαι ἐστὶν ἐκείνου, ᾧ ἂν τις ὁμοιοί; *de Republ. III. p. 395.*

**) *Ibid. p. 395. κατὰ σῶμα καὶ φωνὰς. p. 397. λέξεις δια μιμησεως φωναῖς τε καὶ σχήμασι.* Man sehe auch *p. 396. 397.* in welchen beyden Stellen er sogar auf die niedrigsten und lächerlichsten Arten mimischer Nachahmung anspielt. Diese Stellen sind so interessant und unterhaltend, daß der Leser es mir verzeihen wird, wenn ich mich durch sie zu einer kurzen Abschweifung in einer Note verleiten lasse. Er spricht da von dem Nachahmen, oder, wie wir es nennen, dem Nachmachen (*taking off*) „des Wieherns der Pferde, und des Gebrülls der Stie-

236 Th. Twining über die Poësie,

Alles dieses wird kaum seltsam oder auffallend scheinen, wenn wir uns an die enge Verbindung erinnern, welche damals zwischen

re — dem Knalle des Donners, dem Brausen der See und der Winde — der Töne der Trompete, der Flöte, und aller Arten von Instrumenten — des Gebells der Hunde, des Blökens der Schafe, und des Gesanges der Vögel — des Rasseln eines Hagelschauers, und des Rollens der Räder.“

— Der sublime Plato war nicht immer sublim — Die hier gebrauchten Ausdrücke sind zu stark, um lediglich von Nachahmungen einer poëtischen Beschreibung verstanden zu werden; sie sind bloß auf Vocalmimik anwendbar. Fände hieran irgend ein Zweifel statt, so könnte er durch andre Stellen aus alten Schriftstellern hinreichend gehoben werden, in denen ähnliche Züge vorkommen. Plutarch (*de aud. poët. p. 31. ed. Steph.*), indem er über des Aristoteles Distinction commentirt zwischen dem Vergnügen, das uns die Nachahmung, und dem, was das wirkliche Object gewährt, macht die Bemerkung, daß — „obgleich das Grunzen eines Schweins, das Gerassel der Räder, das Getöse des Windes und das Brausen der See z. B. an sich beleidigende und unangenehme Töne sind, sie uns doch geschickt und natürlich nachgeahmt Vergnügen erwecken.“ Und er nennt zwey aus-

der poëtischen und persönlichen Nachahmung statt fand. Es war bey den Alten durchaus nicht so, wie bey uns. Ehe die Vervielfälti-

gezeichnete Künstler dieser Gattung, den Parmano und Theodorus, von denen der erstere die Kunst, zu grunzen, wie ein Schwein, und der andre, das Gerassel der Räder nachzumachen, in hoher Vollkommenheit besäßen. — Dieser Theodorus war vermuthlich eine von dem tragischen Schauspieler desselben Namens verschiedene Person, dessen Vocaltalente in einer höhern Gattung Aristoteles in seiner Rhetorik erwähnt (*III, 1*) und der sich durch die Fähigkeit sehr hervorthat, den Ton seiner Stimme den verschiedenen Charakteren, welche er darstellte, anzupassen. „Die Stimme des Theodorus,“ sagt der Philosoph, „scheint immer die Stimme der Person selbst zu seyn, die man sprechend wähnt: das ist bey den Stimmen der übrigen Schauspieler nicht der Fall.“ Um dieses Lob völlig zu verstehn, muß man sich erinnern, daß bey den Alten die Biegsamkeit der Stimme der Schauspieler weit mehr Freyheit hatte sich zu entwickeln, als bey uns, da die Weiber von ihrer Bühne ausgeschlossen waren. Davon rührt auch einer der Einwürfe des Plato her gegen die Zulässigkeit der dramatischen Poësie in seiner Republik: *ὅτι ἐπιτερεψόμεν, ὡν φάμεν κηδεσθαι, καὶ δεῖν αὐτοὺς ἀνδρῶν ἀγαθῶν γενεσθαι, γυναῖκα*

238 Th. Twining über die Poësie,

gung der Copieen durch die Erfindung der Buchdruckerkunst erleichtert wurde, war das Lesen nicht gewöhnlich. Es geschah sogar

μιμνεσθαι, ἀνδρᾶς ὄντας. (*de republ.* III. p. 395. D.) — eine Stelle, die auch noch zur Bestätigung der obigen Behauptung dienen kann, daß Pláto, wo er von der Poësie als Nachahmung redet, beständig auf die persönliche Nachahmung des Schauspielers oder des Rhapsodisten sah. — Um auf die Kunst der Vocalnachahmung zurückzukommen — so zeigen die vorher angeführten Stellen, daß sie sehr alt gewesen sey. Aber es sind zwey andere Stellen, aus denen sich ihr noch höheres Alterthum ergibt; die eine in der dem Homer beygelegten Hymne an den Apollo vs. 162 — wo die musikalischen Nachahmungen der Jungfrauen von Delos beschrieben werden; (*Burney's Hist. of Music* I. p. 372.), und eine andere sehr merkwürdige Stelle in der Odysse δ, 279, aus welcher erhellt, daß die Kunst schon in den Zeiten des trojanischen Krieges geübt wurde, und daß die schöne Helena selbst neben ihren übrigen Reizen das Talent der Stimmennachahmung in einem hohen Grade besaß. Es wird erzählt, daß sie um das hölzerne Pferd herumging, als es durch die Mauern von Troja eingelassen war, und jeden der griechischen Heerführer bey Namen nannte, indem sie die Stimmen ihrer

erst lange nachher, daß es in einigem Grade allgemeine Sitte wurde, wie es itzt ist. Gleichwohl war Poësie, wie wir wissen, bey den

W e i b e r nachmachte. Παντων Αργείων
φωνην ἰσχυρὸν ἀλοχοῖσι. Und sie machte sie so
gut nach, daß die Gatten anf dem Punkte
waren sich zu verrathen, durch Antworten,
oder durch Herauskommen. Anticlus insbe-
sondre würde gesprochen haben, wenn ihm
nicht Ulyss gewaltsam den Mund mit
der Hand zugehalten hätte, bis Minerva
ihnen zu Hülfe kam, und die Helena entfernte.

— ἀλλ' Ὀδυσσεύς ἐπι μασακά χερσὶ πιεζέ
Νωλεμέως κρατερῆσι, σάωσε δὲ πάντας Ἀχαιοὺς.
— Od. δ, 287.

Ein Vers, den Pope in seiner Übersetzung
dieser Stelle hinzugefügt hat, giebt ein
merkwürdiges Beyspiel einer mißrathenen
Verschönerung ab:

*Firm to his lips his forceful hands apply'd
Till on his tongue the stuttring
murmurs dy'd. IV. 391.*

— eine Probe unter vielen, die sich anfüh-
ren ließen, von dem lächerlichen Effecte,
der hauptsächlich in der Odyssee durch das
beständige Bestreben hervorgebracht wird,
das zu veredeln, was weder veredelt werden
sollte; noch veredelt werden kann. In
der Übersetzung des 16ten Buchs, die Pope
wenigstens gebilligt hat, kommt folgender
Vers vor:

240 Th. Twining über die Poësie,

Griechen die gemeine Unterhaltung selbst für den Pöbel. Aber sie hörten sie nur. Der Philosoph, der Kritiker, und die Wenigen, welche Bücher sammelten, wenn sie durch selbstgemachte oder bezahlte Abschriften angeschafft werden konnten, mochten freylich eine Tragödie, oder ein episches Gedicht in ihre Cabinette nehmen und studiren; aber für den großen Haufen war 'alles Handlung, Darstellung und Declamation. Der tragische und auch der epische Dichter verloren sich gewissermaßen in dem Schauspieler und dem Rhapsodisten *). Eine Tragödie, nicht für die Bühne

*They reach'd the dome; the dome
with marble shin'd vs. 41.*

Wer sollte vermuthen, daß hier eine Beschreibung des Kovens ist, welchen Eumäus selbst für seine Schweine gebaut hatte, αὐτός δειμαθ' ὑέσσιν (XIV, 8). Alles, was sich im Homer von dem marmornen Hause findet, ist eine steinerne Thürschwelle — ὑπερβη λαινον οὐδόν. vs. 41.

*) Der Rhapsodist wird erklärt als der Acteur einer Epopöe. Ραψῳδοί — ὑποκριταὶ ἐπῶν. Hesych. Ραψῳδοί — οἱ τὰ Ομηρὰ ἐπὶ ἐν τοῖς θεατροῖς ἀπαγγελλόντες. Suidas. „Homers Gedichte,“ sagt der sinnreiche und unterhaltende

Bühne bestimmt, würden die Alten für eine eben so große Ungereimtheit gehalten haben, wie eine Ode, nicht für die Musik gemacht. Bei ihnen also konnte es keine Schwierigkeit haben, einzusehn, daß die Poësie eine nachahmende Kunst sey, da sie ihnen kaum anders, als wie durch das sichtbare Medium der im strengen und buchstäblichen Verstande nachahmenden Künste bekannt wurde.

tende Verfasser der *Enquiry into the life and writings of Homer*, wären gemacht, um vor einer Gesellschaft declamirt, oder gesungen, nicht um privatim in einem Buche gelesen zu werden, wozu wenige damals fähig waren; und ich wage zu behaupten, daß wer den Homer nicht mit dieser Vorstellung liest, einen großen Theil des Vergnügens einbüßt, das ihm der Dichter gewähren könnte.“ *Blackwell's Enquiry* p. 122.

Über die
verschiedenen Bedeutungen des Wortes
NACHAHMEN D,
in Anwendung auf die Musik,
bey den Alten und Neuern.

Von
Thomas Twining.
Aus dem Englischen.

Die ganze Kraft der Musik kann, wie mich dünkt, nach drey verschiedenen Wirkungen bestimmt werden: — sofern sie auf das Gehör, auf die Leidenschaften, und die Phantasie wirkt; mit andern Worten, sie läßt sich betrachten, sofern sie bloß den Sinn ergötzt, sofern sie Gemüthsbewegungen hervorbringt, oder sofern sie Ideen erweckt. Von diesen Wirkungen machen die beyden letzten dasjenige aus, was die mo-

ralische*) oder ausdrückende Kraft der Musik genannt wird, und nur bey ihnen kann man sich nach etwas umsehen, was Nachahmung heißen dürfte. Von der Musik kann man nur in so weit sagen, daß sie nachahme, als sie irgend etwas ausdrückt. Insofern ihre Wirkung bloß physisch und auf das Gehör beschränkt ist, gewährt sie ein einfaches ursprüngliches Vergnügen; das heißt, sie drückt nichts aus, sie bezieht sich auf nichts; sie ist nicht mehr nachahmend, als der Duft einer Rose, oder der Geruch eines Tannzapfens.

Die Musik kann unmittelbar**) Ideen erwecken bloß durch die wirkliche Ähnlich-

*) Das Moralische wird hier bloß dem Physischen insofern entgegengesetzt, als es das Gemüth überhaupt afficirt; nicht als Sittlich in Beziehung auf den Charakter.

**) Die Musik kann auch Ideen unmittelbar erwecken durch bloße Association; aber die Wirkungen dieses Principis übergehe ich, (so wichtig und mächtig es bey der Musik, wie bey jedem andern Dinge, ist), da es nichts mit der Nachahmung zu thun hat. Wenn das Erwecken einer Idee von irgend einem Objecte durch zufällige Association Nachahmen ist, so kann jedes beliebige Ding jedes andere beliebige Ding

244 Th. Twining über die Bedeutungen

keit ihrer Töne und Bewegungen mit den Tönen und Bewegungen des vorgestellten Gegenstandes. Eine solche Musik nennen wir nachahmend in eben der Bedeutung, in welcher wir das Wort auf eine gleiche Ähnlichkeit des Tones und der Bewegung in der Poësie anwenden. In beyden Fällen ist die Ähnlichkeit, wiewohl sie unmittelbar ist, doch so unvollkommen, daß sie nicht eher wahrgenommen werden kann, als bis sie gewissermaassen hervorgehoben ist; und selbst, wenn sie so hervorgehoben ist, ist sie doch nicht immer einleuchtend. Die Poësie hat hier in der That einen großen Vortheil; sie führt ihre eigne Erklärung nothwendig mit sich; denn eben dasselbe Wort, welches durch seinen Ton nachahmt, drückt auch durch seine Bedeutung die Nachahmung aus, oder führt wenigstens darauf hin. Mit der Musik

nachahmen. Ich setzte das Wort unmittelbar hinzu, weil die Musik auch bis auf einen gewissen Grad die Kraft hat Ideen zu erwecken durch das Medium der Gemüthsbewegungen, die natürlicherweise correspondirende Ideen veranlassen; das heißt solche Ideen, welche solche Gemüthsbewegungen gewöhnlich erzeugen. S. *Harrison Music. c. VI*, und weiter unten die Note.

verhält es sich nicht so. Sie muß die Sprache, oder etwas der Sprache gleichgeltendes, zu ihrem Ausleger zu Hülfe rufen *).

Unter allen Kräften der Musik ist diejenige, durch directe Ähnlichkeit Ideen zu er-

*) Wenn die zu erweckende Idee einen sichtbaren Gegenstand betrifft, so kann die Nachahmung des Gegenstandes durch Mahlerey, Maschinerie, oder sonst eine sichtbare Darstellung demselben Zwecke entsprechen — Ein sichtbares Object stark durch Bewegung charakterisirt, kann in der Vorstellung durch ihm analoge musikalische Bewegungen herbeygeführt werden. So hat eine plötzliche Erhöhung der Töne einige Analogie, oder man denkt sich wenigstens einige Analogie, mit der Bewegung einer Flamme; — aber diese Analogie muß hervorgehoben werden — „*Il faut, que l'auditeur soit averti, ou par les paroles, ou par le spectacle, ou par quelque chose d'équivalent, qui doit substituer l'idée du feu à celle du son.*“ D'Alembert *Mélanges de littérature* Vol. V. p. 158. — wo dem philosophischen Leser einige überaus sinnreiche und nicht gemeine Bemerkungen vielleicht Vergnügen machen werden, über die Art, wie die Phraseologie der Sprache, in welcher der Zuhörer denkt, auf den nachahmenden Ausdruck sogar der Musik ohne Worte Einfluß haben könne.

246 Th. Twining über die Bedeutungen

wecken, als die schwächste und unwichtigste anerkannt. Sie gehört so wenig zu dem Vergnügen, welches die Kunst bezweckt, daß sie, wenn sie nicht mit großer Vorsicht, Beurtheilung und Delicatesse gebraucht wird, jenes Vergnügen zerstört, indem sie für jeden competenten Richter anstößig oder lächerlich wird. Gleichwohl ist es allein die Musik dieser Gattung, auf welche Harris, und die meisten andern neuern Schriftsteller, eine gültige Anwendung des Wortes Nachahmend zugeben*). Die höchste Kraft der Musik, und diejenige, von welcher sie „ihre größte Wirksamkeit entlehnt,“ ist unbezweifelt ihre Kraft Gemüthsbewegungen zu erregen. Aber diese wird von ihnen so wenig für Nachahmung gehalten, daß sie sie vielmehr ausdrücklich derselben entgegensetzen**).

Die Vorstellungsarten und Ausdrücke der

*) *Beattie on poëtry and music p. 138. Home Elem. of Critic. Vol. II. p. 1. Avison u. a.* Es ist nur Eine Art der Nachahmung des Tons durch den Ton, die wirklich wichtig ist, und die man allgemein übersehen hat. Ich meyne die Nachahmung der Töne der Sprache. Hiervon sogleich.

**) *Harris on Music p. 69. 99, 100.*

Alten über diesen Gegenstand waren verschieden. Wenn diese von der Musik als Nachahmung reden, so scheinen sie allein, oder vorzüglich, ihre Gewalt über die Gemüths- zustände im Auge gehabt zu haben. Unter Nachahmung versteht sie schlechtweg, was wir gemeiniglich von Nachahmung unterscheiden, und ihr unter dem allgemeinen Namen des musikalischen Ausdrucks entgegensetzen*). In Ansehung des Aristoteles insbesondere wird dieses aus einigen wenigen Stellen, die ich aus einem andern Werke von ihm beybringen will, deutlich erhellen, und die in denselben gebrauchten Worte werden zugleich dienen, uns eine Redensart über diese Materie zu erklären, welche von der bey den neuern Schriftstellern gewöhnlichen so sehr abweicht.

Was Aristoteles im Anfange seiner Poëtik μιμησις, Nachahmung, nennt**) — nennt er

*) „Wenn wir Nachahmung mit musikalischem Ausdrucke vergleichen, so wird der Vorzug des letztern evident seyn.“

Beattie on poëtry and music p. 139. 140. Avison on musical expression P. II. §. 3.

**) και της αὐλητικῆς ἡ πλειῆς καὶ κιθαρῳδικῆς — μιμησεῖς.

248 Th. Twining über die Bedeutungen
 anderswo in gleicher Beziehung auf die Mu-
 sik ὁμοίωμα, Ähnlichkeit. Und er macht
 auch seine Meynung deutlicher durch den Zu-
 satz des verähnlichten oder nachgeahm-
 ten Gegenstandes*); — ὁμοίωμα τοῖς
 ἡθροῖ — ὁμοιώματα τῶν ἡθῶν**) — „Ähnlich-
 keit mit menschlichen Charakteren,“ d. i.
 Gemüthszuständen oder Temperamen-
 ten; denn was er unter diesen ἡθῇ verstehe,
 hat er eben so deutlich durch folgende Aus-
 drücke erklärt — ὁμοιώματα ὀργῆς καὶ πραο-
 τητος ἐπὶ δ' ἀνδρείας καὶ σωφροσύνης u. s. w.
 „Ähnlichkeiten der zürnenden und mil-
 den Gemüthsstimmung — des tapfern und
 gemäßigten Charakters u. s. w.***). Diese

*) In derselben Stelle braucht er das Wort
 μίμημα als synonym mit ὁμοίωμα.

**) Aristot. de republ. VIII, 5. Plato braucht
 μίμηματα τροπῶν in eben dem Sinne. De legg.
 II. p. 655 ed Serr.

***) Das Wort ἡθῇ in seiner weitesten Bedeu-
 tung genommen schließt alles in sich, was
 zur Gewohnheit und zum Charakter
 Jemandes gehört; aber es wird oft in einem
 engeren Sinne verstanden für das gewöhn-
 liche Temperament, oder den Gemüths-
 zustand. Dafs es hier in diesem Sinne ver-
 standen werde, erhellt aus des Aristoteles

Ähnlichkeit, sagt er ausdrücklich, liegt in dem Takte und der Melodie: — ὁμοιωματα — ἐν τοῖς ῥυθμοῖς καὶ τοῖς μελεσίν, ὀργῆς καὶ πραότητος *). In diesen Stellen unterscheidet sich Aristoteles bloß in der Art des Ausdrucks von Harris, wenn dieser behauptet, daß „es Töne gebe, die uns heiter oder betrübt, muthig oder zärtlich machen“ u. s. w. **) eben so von Beattie, wenn er sagt, „die Musik kann Andacht, Tapferkeit, Mitleiden einflößen; sie kann uns mit Kummer erfüllen u. s. w. ***).

eigener Erklärung. Ich hielt es daher für nöthig, die Bedeutung des Wortes Charakter festzusetzen, welche dieselbe Allgemeinheit hat, wie das Wort ἦθη, und die gewöhnliche Übersetzung desselben ist, durch den Zusatz: Gemüthszustände oder Temperamente.

*) Eben die Ausdrücke kommen vor in den Problemen Sect. XIX. Probl. 27. 29.

**) Cap. 6.

***) On poetr. and mus. p. 167. In einer andern Stelle kommt Beattie dem Ausdrücke des Aristoteles sehr nahe. Er sagt: Nach allem muß man einräumen, daß wenigstens eine gewisse Beziehung, oder Analogie, wo

250 Th. Twining über die Bedeutungen

Zuvörderst ist also klar, daß die Musik, sofern sie rührt oder Gemüthsbewegungen erregt, von den Alten Nachahmung genannt wurde, weil sie dasjenige bey ihr wahrnahmen, was aller Nachahmung wesentlich eigen ist, und wovon oft, als von derselben Sache, geredet wird — Ähnlichkeit *). Diese Ähnlichkeit indessen, so wie sie hier vom Aristoteles charakterisirt wird, kann nicht unmittelbar seyn; denn zwischen Tönen an sich selbst, und geistigen Rührungen kann keine Ähnlichkeit seyn. Die Ähnlichkeit kann nur eine Ähnlichkeit der Wirkung seyn: — die allgemeinen Gemüthsbewegungen, Gemüthsstimmungen,

nicht gar Ähnlichkeit, statt finde zwischen gewissen musikalischen Tönen und geistigen Rührungen p. 143.

*) „Nachahmungen; oder Ähnlichkeiten von irgend etwas Anderem.“ (*Hutcheson's Inquiry into the origine of our ideas of beauty* p. 15.) „Nimmt man Nachahmung im eigentlichen Sinne, als eine Ähnlichkeit zweyer Objecte bedeutend.“ (*Home Elem. of Crit. c. XVIII. §. 3.*). Freylich schließt Nachahmung nothwendig Ähnlichkeit in sich; aber dies ist nicht umgekehrt wahr.

oder Gefühle, die durch gewisse Töne in uns hervorgebracht werden, gleichen denen, welche den wirklichen Schmerz, die Freude, oder den Kummer begleiten — Und dies, soweit man zum mindesten aus der angezogenen Stelle schliessen kann, scheint alles zu seyn, was Aristoteles meynte.

Aber zweytens — der musikalische Ausdruck an sich selbst betrachtet, und ohne Worte, ist (innerhalb gewisser Schranken) unbestimmt, allgemein und vieldeutig. Was man gewöhnlich die Gewalt der Musik über die Leidenschaften nennt, ist in der That nichts weiter, als eine Kraft, Gemüthsbewegungen überhaupt zu erregen, Gemüthszustände oder Gemüthsstimmungen, die mehr verschiedenen, obwohl verwandten, Leidenschaften gemein sind, als dem Mitleiden, der Liebe, dem Kummer, dem Muthe u. s. w.*). Die Wirkung der Worte besteht darin, den Ausdruck der

*) Der Ausdruck des Aristoteles scheint daher genau und philosophisch zu seyn. Überall steht *ὁμοιωμα ἡδον* — nicht *παθον* — eine Ähnlichkeit mit Charakteren oder Gemüthsstimmungen, nicht mit Leidenschaften.

252 Th. Twining über die Bedeutungen

Musik zu verstärken, indem sie ihn beschränken, ihm seine bestimmte Richtung geben, Ideen, Umstände, und ein Object herbeyführen, und dadurch den Zuhörer aus einer ruhigen und gleichgültigen Gemüthsstimmung oder Gemüthsbewegung, in die lebhaftere Empfindung des Zustandes einer besondern und bestimmten Leidenschaft, wenigstens etwas dem Ähnliches, versetzen. Nun ist es bekannt genug, dafs bey den Alten fast nie Musik ohne dieses Hülfsmittel gehört wurde. Poësie und Musik waren damals noch weit davon entfernt, den Stand gegenseitiger Unabhängigkeit, und der Vervollkommnung einer jeden einzeln für sich, erreicht zu haben, in welchem sie sich schon lange bey uns befinden. Wenn ein alter Schriftsteller von Musik redet, so kann man fast immer annehmen, dafs er Vocalmusik im Sinne habe — Musik mit Poësie vereinigt. Hieraus kann man sich gar sehr die Anwendung erklären, welche Plato, Aristoteles, und andre griechische Schriftsteller von dem Worte Nachahmend auf den musikalischen Ausdruck gemacht haben, den neuere Schriftsteller der musikalischen Nachahmung entgegensetzen. Dafs Gemüthsbewegung

gen durch Musik auch ohne Worte erregt werden, ist gewiß*), und eben so gewiß ist es, daß sie wirklichen Leidenschaften und Gemüthsstimmungen gleichen — Aber bey den schwankenden und unbestimmten Verähnlichungen der bloßen Instrumentalmusik, wenn auch die Wirkung empfunden, und das Gemüth bewegt wird, wird doch die Idee der wirklichen Ähnlichkeit nicht nothwendig herbeygeführt; und noch weniger ist es wahrscheinlich, daß eine solche Ähnlichkeit, wenn sie je vorkommen sollte, da sie keine bestimmte Richtung hat, für eine Nachahmung gelten würde**). Hingegen man

*) Dies giebt Aristoteles in dem Probleme ausdrücklich zu, welches ich gleich anführen werde: *καὶ γὰρ εἰαν ἡ ἀνευ λόγου μελος, ὁμῶς ἔχει ἡ ψοῦς.*

**) Ich bemerkte in einer vorhergehenden Note, daß Musik bis auf einen gewissen Grad im Stande sey, Ideen zu erwecken, durch das Medium jener Gemüthsbewegungen, welche sie unmittelbar erweckt. Aber dies ist eine so delicate und ungewisse, so von der Phantasie, der Empfindlichkeit, der musikalischen Bildung, und selbst der momentanen Stimmung des Zuhörers abhängige Wirkung, daß man zuverlässig über die Grenzen aller vernünftigen Analogie hinausgeht, wenn

füge zu dieser Musik Worte hinzu, und der Fall wird ganz anders seyn. Dann wird ein

man sie Nachahmung nennt. Musik ist hier nicht nachahmend, sondern, wenn ich den Ausdruck wagen darf, bloß zuflüsternd. Aber wie wir es auch benennen mögen, so behaupte ich dennoch, daß bey einer vortrefflichen Instrumentalmusik, die mit Ausdruck durchgeführt wird, selbst die Unbestimmtheit des Ausdrucks, die den Zuhörer der freyen Einwirkung seiner Gemüthsbewegung auf seine Phantasie, und, nachdem es ist, der freyen Wahl solcher Ideen überläßt, die für ihn die angemessensten sind, um zurückzuwirken, und die Gemüthsbewegung, welche sie veranlaßte, zu erhöhen, ein Vergnügen hervorbringt, welches, wie ich glaube, Jeder, der es zu empfinden fähig ist, für das Entzückendste halten wird, das Musik nur zu gewähren vermag. Allein der bey weitem grössere Theil selbst von denen, die ein musikalisches Gehör haben, haben bloß ein musikalisches Gehör, und sie kennen jenes Vergnügen nicht — Die so gewöhnliche Klage über die Trennung der Poësie von der Musik, und über den gänzlichen Mangel an Bedeutung und Ausdruck in der Instrumentalmusik, war, dünkt mich, nie die Klage eines Mannes von wahrem musikalischem Gefühle; und es dürfte vielleicht nicht unrich-

bestimmtes Object der Vergleichung dem Gemüthe dargestellt; die Ähnlichkeit wird hervorgehoben; das nachgeahmte Ding steht vor uns da. Ferner ein Hauptgebrauch,

tig geschlossen seyn, daß Aristoteles, der einräumt, „Musik, selbst ohne Worte, habe Ausdruck“ (s. weiter hin das Problem), mehr Musiker war, als sein Lehrer Plato, der gern über Instrumentalmusik spöttelt, und mit Fontenelle fragt: *Sonate que me veux tu?* — *παγκαλεπον, ανευ λογος γιγνομενον εϋθμον τε και αρμονιαν γινωσκειν, ο, τι βελεται.* *De legg. II. p. 669.* Die Anekdote von Fontenelle ist bekannt. — „*Je n'oublierai jamais, sagt Rousseau, „la saillie du célèbre Fontenelle, qui se trouvant excédé de ces éternelles symphonies, s'écria tout haut dans un transport d'impatience: Sonate, que me veux tu? Diction. de Musique. Sonate.* Ich will indessen nicht leugnen, daß gegenwärtig, wie es von jeher geschehn ist, viel sinnloses Zeug für Instrumente componirt wird, wobey man mit Recht so fragen könnte. Ich will nur eben das sagen, was schon vor mir ein größerer Richter und Meister dieser Kunst gesagt hat: „Es giebt eine Gattung selbst der Instrumentalmusik, so göttlich componirt, und mit so viel Ausdrucke durchgeführt, daß es der Worte nicht bedarf, um ihre Bedeutung zu erklären“ — *Burney's hist. of music Vol. I. p. 85.*

256 Th. Twining über die Bedeutungen

welchen man zur Zeit des Aristoteles von der Musik machte, war der, daß sie die dramatische Poësie begleitete — diejenige Poësie, die im eigentlichsten und strengsten Verstande nachahmend ist, und wo Charaktere und Leidenschaften (*ἦθη καὶ πάθη*) ganz vorzüglich die Gegenstände der Nachahmung sind.

Es ist also nicht zu verwundern, daß die Alten, einmal gewohnt den musikalischen Ausdruck beständig durch die Ideen der Poësie auf ein bestimmtes Object bezogen zu hören, ihn aus dem Gesichtspunkte der Nachahmung betrachteten, und daß sie, auch wenn sie von der eigentlich so genannten Musik sprachen, wie Aristoteles thut, durch jene Association verleitet wurden, in denselben Worten von ihr zu sprechen, und ihr Kräfte beyzulegen, die ihr, in strenger Absonderung genommen, nicht zukommen. Gleichwohl muß man auch in Ansehung der Instrumentalmusik jener Zeiten nicht vergessen, daß wir sie nicht nach der unsrigen eigentlich beurtheilen können, und nicht voraussetzen dürfen, sie sey in dem ersten Zustande der Kunst das gewesen, was sie jetzt in ihrem abgesonderten Zustande durch Vervollkom-

mung

mung und Verfeinerung geworden ist. Es ist höchst wahrscheinlich, daß die Musik der Alten, selbst bey bloßen Instrumentalconcerten, vieles von ihrem Vocalstyle und Vocalcharakter beybehielt, und daher mehr nachahmend schien, als unsre Instrumentalmusik; und vielleicht war überhaupt ein griechisches Solo auf der Flöte oder der Cithar, nicht viel mehr, als ein Gesang ohne Worte, hier und da durch einige künstliche Läufe verschönert, wie sie die Phantasie oder die Finger des Spielenden hinzusetzen konnten.

Aber noch ein anderer Umstand verdient Aufmerksamkeit. Dramatische Musik ist oft im strengen Verstande nachahmend. Sie ahmt nicht allein die Wirkung der Worte nach, indem sie entsprechende Gemüthsbewegungen erregt, sondern auch die Worte selbst unmittelbar, durch Töne, Accente, Biegungen, Pausen und rhythmische Bewegungen, die denen der Rede ähnlich sind. Daß dies vornämlich der Charakter der dramatischen Musik der Alten war, wird höchst glaublich nicht nur aus dem, was die alten Schriftsteller darüber gesagt haben, sondern auch aus dem, was wir von ihrer Musik überhaupt wissen, von ihren Sca-

258 Th. Twining über die Bedeutungen

len, ihren *generibus*, ihrer Liebe für chromatische und enharmonische Intervallen, die sich jenen gleitenden Biegungen (wenn ich mich so ausdrücken darf) so sehr nähern, welche die Melodie der Rede charakterisiren.

Ich bin wirklich überzeugt, daß die Analogie zwischen der Melodie und dem Rhythmus der Musik, und der Melodie und dem Rhythmus der Rede*), ein Princip von größerem Umfange und Wichtigkeit ist, als man sich gemeiniglich einbildet. Einige Schriftsteller haben sie so weit ausgedehnt, daß sie die ganze Gewalt der Musik über die Gemüthsaffectionen durch sie allein auflösen zu können glaubten. So scheint dies Rousseau's Idee gewesen zu seyn. Er theilt alle Musik in die natürliche und die nachahmende; unter der letztern Benennung begreift er jede Musik, die über das bloß sinnliche Vergnügen des Gehörs hinausgeht, und irgend eine Art oder Grad von Gemüthsbewegung erregt; ein Effect, der, wie er glaubt, gänzlich einer

*) — λεγεται γαρ δη και λογωδες τι μελος, το συγκειμενον εκ των προσωδιων των εν τοις ονομασι. *Aristox. Harmon. I, p. 18 ed. Meibom.*
Diesem setzt er entgegen μουσικον μελος

mehr oder weniger merklichen Nachahmung der Accente und Biegungen der Stimme in der lebhaften oder leidenschaftlichen Rede gebühre*). Hutcheson war derselben Meynung. In seinem *Inquiry concerning beauty* sagt er: „Es giebt auch einen andern Reiz der Musik für manche Personen, der von der Harmonie verschieden ist, und den die Erregung angenehmer Gemüthsstim-mungen durch sie erzeugt. Die menschliche Stimme wird auffallend verschieden durch alle stärkere Leidenschaften**); wenn

*) *Dict. de Musique, Art. Musique — Me-lodie etc.*

**) So sagt Theophrast in einer merkwürdi-gen Stelle, welche Plutarch in seinem *Symposiac.* anführt p. 623 ed. Xyl. — Μῦσικης ἀρχαὶς τρεῖς εἶναι, λυπὴν, ἡδονὴν, ἐνθουσιασμον· ὥς ἕκαστα τῶν παρὰ τρεπόντος ἐκ τῆ συνηθῆς καὶ ἐγκλινόντος τὴν φωνήν. „Es giebt drey Principien der Musik, Schmerz, Vergnügen und Enthusiasmus; denn jede dieser Leidenschaften lenkt die Stim-me von ihrem gewöhnlichen Gange ab, und giebt ihr Biegungen, die von denen in der gewöhnlichen Rede verschieden sind.“ — „Il n'y a que les passions qui chantent,“ sagt Rousseau, *l'entendement ne fait que parler.*“ — Plutarch erwähnt

260 Th. Twining über die Bedeutungen

nun unser Gehör irgend eine Ähnlichkeit unterscheidet zwischen dem Gange einer Melodie, sie mag gesungen oder auf einem Instrumente hervorgebracht seyn, entweder in ihrem Takte, oder der Modulation, oder einem andern Umstande, und dem Tone der menschlichen Stimme bey einer Leidenschaft, so werden wir durch jene auf eine sehr empfindliche Art gerührt werden, und durch eine Art von Sympathie oder Ansteckung, in uns Melancholie, Freu-

jener Stelle des Theophrast zur Auflösung der Frage: In welchem Sinne man sagen könne, Liebe sey die Lehrmeisterin der Musik? — Kein Wunder, heisst es in der Auflösung, wenn die Liebe, da sie alle jene drey Principien der Musik, Schmerz, Vergnügen und Enthusiasmus in sich enthält, geneigter, als jede andere Leidenschaft ist, sich in Musik und Poësie zu ergiessen.“ — Aristoxenus, wo er den Unterschied zwischen den beyden Bewegungen der Stimme, in Sprechen und im Singen, beschreibt — (die Bewegung durch Übergleiten, und die Bewegung durch Intervallen) — sagt: διοπερ ἐν τῷ διαλεγεσθαι φευγομεν τοῖς ἴσασαι τὴν φωνὴν, ἂν μὴ διαπαθὸς ποτὲ εἰς τοιαύτην κίνησιν ἀναγκασθῶμεν εἰλθεῖν. p. 9. ed. Meibom.

de, Ernst, Tiefsinnigkeit erregt fühlen.“ (Sect. 6. p.83) Dieser sinnreiche und lebenswürdige Schriftsteller scheint die Meynung vom Plato angenommen zu haben, auf welchen er sich in einer ähnlichen Stelle in seinem Systeme der Moralphilosophie*) auch beruft, und der im dritten Buche seiner Republik von einer kriegerischen Melodie spricht, die Muth einflösse, „indem sie die Töne und Accente des muthigen Mannes,“ und „von einer ruhigen und sanften Melodie, welche die Töne eines Menschen von einem solchen Charakter nachahme**).“

In Ansehung des Aristoteles, ob dieser seiner Meynung war, oder nicht, kann, dünkt mich, aus keiner Stelle bestimmt werden, wo er ausdrücklich von der Materie gesprochen hat. In der oben beygebrachten Stelle, wo so viel über die Ähnlichkeit der

*) Vol. 1. p. 16.

**) *De republ. III. p. 399 ed Serran.* Die Ausdrücke sind: ἡ (αἰρμονία, Melodie) ἐν τῇ πολεμικῇ πράξει ὄντος ἀνδρὸς — πρεποντως αὖ μιμησάιτο φθόγγους τε καὶ προσωδίας. — Und wiederum: σωφρονῶν, ἀνδρῶν, φθόγγους μιμησονται.

Melodie und des Rhythmus mit Charakteren oder Temperamenten gesagt ist, kommt doch nicht ein Wort vor, woraus man schliessen könnte, daß er eine Ähnlichkeit mit den Tönen und Accenten gemeynt habe, durch welche jene Charaktere in der Rede ausgedrückt werden. Im Gegentheile die dort gebrauchten Worte lassen natürlich vermuthen, daß er nicht mehr im Sinne hatte, als was ich ihm oben beygelegt habe, nämlich, „daß die Musik in uns unmittelbar Gefühle erwecke, die denen einer wirklichen Leidenschaft ähnlich seyen“ u. s. w. Denn, nachdem er behauptet hat, „es sey eine Ähnlichkeit zwischen den Rhythmen und Melodien, und einer zornigen und milden Gemüthsstimmung,“ setzt er hinzu —: „Dies erhellt aus der Art, wie wir uns selbst bey der Aufführung einer solchen Musik gestimmt fühlen; wir bemerken, daß in unsrer Seele eine Veränderung vorgeht, während wir ihr zuhören*.)“ Und wiederum — „In der Melodie selbst liegen Nachahmungen menschlicher Charaktere; dies ist offenbar aus den musikalischen Modis, die ihre verschiedene

*) Δηλον δε ἐκ των ἔργων· μεταβαλλομεν γὰρ τὴν ψυχὴν ἀκροαμενοι τοιούτων.

Natur und Eigenschaften haben; so daß, wenn wir sie hören, wir uns von jedem derselben auf eine verschiedene Weise afficirt finden*)." Aber diese Stelle liefert, dünkt mich, einen noch entscheidendern Beweis, daß die hier gemeynete Ähnlichkeit nicht eine Ähnlichkeit mit der Rede war. Aristoteles behauptet hier, wie in dem Probleme, von

*) *Εν δε τοις μελεσιν αὐτοῖς ἐστὶ μιμηματα των ἡθῶν· καὶ τὸτ' ἐστὶ φανερόν· εὐθύς γὰρ ἡ των Ἀρμονιων διεσηκε φύσις· ὥς αὖ ακουοντας αλλως διατιθεσθαι, καὶ μὴ τον αὐτον τροπον ἔχειν προς ἑκάστην αὐτων.* — Die *ἁρμονιαί*, Melodien, oder, noch eigentlicher, die enharmonischen Melodien, von denen hier die Rede ist, müssen nicht mit den gewöhnlich so genannten *Modis* verwechselt werden, welche die Schriftsteller über die alte Musik unter der Benennung *τονοί*, d. i. Höhen oder Schlüsseln, beschreiben; diese waren bloße Versetzungen derselben Scale oder desselben Systems; die *ἁρμονιαί* scheinen, wie schon der Name andeutet, verschiedene Melodien — Scalen gewesen zu seyn, in denen die Anordnung der Intervallen, und die Abtheilungen des Tetrachords (oder die *genera*) verschieden waren. Aristides Quintilian ist der einzige griechische Schriftsteller, der uns von diesen

welchem ich gleich reden will, daß unter allem, was die Sinne rührt, Musik allein die Eigenschaft besitze, eine Ähnlichkeit mit menschlichen Gemüthsstimmungen auszudrücken. Bey der Vergleichung derselben mit der Mahlerey bemerkt er, daß diese Kunst unmittelbar bloß Figuren und Farben nachahmen könne, die nicht Ähnlichkeiten (*ὁμοιωματα*) von Gemüthsstimmungen und Leidenschaf-

αἰσθησις einige Nachricht hinterlassen hat (p. 21 ed. Meibom.) Er behauptet, von diesen, nicht von den *τονοῖς*, rede Plato in der berühmten Stelle seiner Republik (*lib. III*), wo er einige derselben verwirft, und einige billigt. Soviel ist wenigstens klar, daß, was auch die *αἰσθησις* des Plato waren, Aristoteles hier von ebendenselben spricht (*Rep. VIII. p. 459*) — Ihre unterscheidenden Namen, Lydische, Dorische u. s. w. waren dieselben mit denen der *τονοί*, der Name des Syntono-lydischen ausgenommen, der, wie ich glaube, den *αἰσθησις* ausschließend eigen war. Dieses Zusammenfallen der Namen scheint die Hauptursache der Verwirrung geworden zu seyn, die bey den neuern Schriftstellern über diese Materie herrscht. Der Unterschied ist erörtert in *Burney's Hist. of Music Vol. I. p. 32.* S. auch Rousseau's *Dict. art. Syntono-lydien*, und *Genre*.

ten, sondern bloß Zeichen und Andeutungen (*σημεία*) derselben am menschlichen Körper sind: anstatt daß bey der Musik die Ähnlichkeit mit den Gemüthsstimmungen in der Melodie selbst liegt*). Nun, was auch der Sinn dieser letzten Behauptung seyn mag — denn es scheint nicht ganz philosophisch, von einer Ähnlichkeit der Art zu sprechen, die in den Tönen an sich selbst läge — was also auch der Sinn seyn mag, so kann es doch nicht der seyn, daß die Melodie der Gemüthsstimmung gleiche, sofern sie durch die Rede ausgedrückt wird; weil dies den Unterschied zwischen Musik und Mahlerey aufheben würde; denn Worte sind grade in demselben Verhältnisse, wie Farben und Figuren; sie sind nicht Ähnlichkeiten von Gemüthsstimmungen und Leidenschaften, sondern bloß Zeichen derselben. Wir müssen also, fürchte ich, die Äußerung des Aristoteles für einen popularen und un-

*) — οὐκ ἐστὶ ταῦτα ὁμοιωματα τῶν ἡθῶν, ἀλλὰ σημεῖα μαλλον, τὰ γινόμενα σχήματα καὶ χρώματα, τῶν ἡθῶν καὶ ταῦτα ἐστὶν ἐπὶ τοῦ σώματος ἐν τοῖς παιθεσιν. — ἐν δὲ τοῖς μελεσιν αὐτοῖς ἐστὶ μιμηματα τῶν ἡθῶν. p. 455. ed. Du Val.

266 Th. Twining über die Bedeutungen
philosophischen Ausdruck einer bloßen Ähn-
lichkeit der Wirkung nehmen.

In einem seiner musikalischen Pro-
bleme geht er freylich einen Schritt weiter,
und forscht nach der Ursache dieser Wir-
kung der Musik auf den Geist. Der Text
dieser Probleme ist im Ganzen sehr uncor-
rect, und oft durchaus unverständlich; die-
ses Problem inzwischen scheint mit ziemlicher
Sicherheit berichtigt werden zu können, ob
es sich gleich vielleicht nicht mit Sicherheit
erklären lassen mag. Da, soviel ich weiß,
noch kein Schriftsteller über diese Materie
von ihm Notiz genommen hat, und es für
den musikalischen und philosophischen Leser
nicht uninteressant ist, so will ich das ganze
Problem hier einrücken, wie ich glaube, daß
es gelesen werden sollte, und eine Überset-
zung hinzufügen.

Δια τι το ἀκρόστον μόνον ἡθός ἐχει τῶν αἰσθητῶν,
(καὶ γὰρ εἴαν ἢ ἀνευ λόγου μέλος, ὁμῶς ἐχει ἡθός·)
ἀλλ' οὐ το χρομα, οὐδὲ ἡ ὄσμη, οὐδὲ ὁ χυμος, ἡχει;
— ἢ ὅτι κίνησιν ἐχει μόνον; οὐχ ἦν *) ὁ ψοφος ἡμᾶς

*) Im Texte der Du Vallschen Ausgabe heisst
es so: κίνησιν ἐχει μονονουχι ἦν ὁ ψοφος —
Was keinen Sinn giebt. Die Emendation
schien mir leicht und gewiss.

κινεῖ· τοιαυτὴ μὲν γὰρ καὶ τοῖς ἄλλοις ὑπαρχει· κινεῖ γὰρ καὶ τὸ χρῶμα τὴν ὄψιν. ἀλλὰ τῆς ἐπομένης τῇ τοιούτῳ ψοφῷ αἰσθανομένης κινήσεως· αὕτη δὲ ἔχει ὁμοιοτητα (τοῖς ἡδέσιν *) ἐν τε τοῖς ῥυθμοῖς καὶ ἐν τῇ τῶν φθογγῶν ταξεί των ὁξέων καὶ βαρεῶν, (οὐκ ἐν τῇ μιξεί· ἀλλ' ἡ συμφωνία οὐκ ἔχει ἡθος.) Ἐν δὲ τοῖς ἄλλοις αἰσθητοῖς τὸτο οὐκ ἔστιν· αἱ δὲ κινήσεις αὗται πρακτικαὶ εἰσιν· αἱ δὲ πράξεις ἡθὺς σημασια ἔστι. *Problem. 27. Sect. XIX.*

P r o b l e m.

„Warum enthält von allem, was die Sinne
 „rührt, bloß das Hörbare einigen Aus-
 „druck der Gemüthsstimmung? (denn die
 „Melodie, selbst ohne Worte, hat diese
 „Wirkung —) warum aber haben Farben,
 „der Geruch, der Geschmack, eine solche Ei-
 „genschaft nicht? — Liegt die Ursache dar-
 „in, daß das Hörbare allein uns durch Be-
 „wegung rührt? — Ich meyne nicht die-
 „jenige Bewegung, durch welche als bloßen
 „Ton sie auf das Gehör wirkt; denn eine
 „solche Bewegung kommt auf gleiche Weise

*) Ich setze hinzu τοῖς ἡδέσιν, was der Sinn der Stelle offenbar erfordert, und völlig durch Aristoteles Wiederholung derselben Ausdrücke bewährt wird. Andere Verbesserungen fand ich nicht nöthig.

268 Th. Twining über die Bedeutungen

„den Gegenständen unserer übrigen Sinne
 „zu; — so wirkt die Farbe durch Bewegung
 „auf das Organ des Gesichts u. s. w. — Son-
 „dern ich meyne eine andere Bewegung,
 „welche wir als auf jene folgend wahrneh-
 „men; und diese Bewegung hat eine Ähn-
 „lichkeit mit menschlichen Gemüthsstimmun-
 „gen, sowohl in dem Rhythmus, als in der
 „Anordnung der groben und feinen Tö-
 „ne: — nicht in ihrer Mischung; denn
 „die Harmonie enthält keinen Aus-
 „druck*). Bei den Gegenständen unsrer

*) Diese Stelle ist merkwürdig. Es ist genau die Sprache des Rousseau: „*il n'y a aucun rapport entre des accords, et les objets, qu'on veut peindre, ou les passions, qu'on veut exprimer* (Dict. de Musique. art. Imitation. S. auch den letzten Paragraph des Artikels Harmonie.) So auch Home: „Die eigentlich sogenannte Harmonie, so reizend sie in ihrer Vollkommenheit ist, hat doch keine Beziehung auf innere Gesinnungen“ (Elem. of Crit. I, 128). Aber wie ist das? Dieselben Intervalle sind die Materialien sowohl der Melodie, als der Harmonie. Diese Intervalle haben jedes seine besondere Wirkung und Charakter, und nur durch die schickliche Auswahl derselben in der Folge nacheinan-

„übrigen Sinne ist das nicht der Fall. — Nun
 „sind diese Bewegungen analog mit den Be-
 „wegungen menschlicher Handlungen;
 „und diese Handlungen sind die Zeichen der
 „Gemüthsstimmungen.“

der, und durch diese allein, wird Melodie,
 abgesondert vom Rhythmus oder Zeitmaasse
 gedacht, expressiv, oder erhält „einige
 Beziehung auf Gesinnungen.“ Verlieren
 denn diese Intervalle auf einmal, als wie
 durch Zauberey, alle ihre Mannichfaltigkeit
 und ihre auffallende Verschiedenheit des
 Charakters, sobald sie in den simultanen
 Combinationen der Harmonie gehört wer-
 den? Wenn das der Fall ist, so ist der Ge-
 sangscomponist auf einmal von aller Sorge
 befreyt, die Harmonieen seiner musikalischen
 Begleitung dem Ausdrücke der in den Wor-
 ten liegenden Gesinnungen anzupassen; und
 es muß schlechterdings gleichgültig seyn,
 ob er z. B. die grössere oder kleinere Terze
 — die wahre oder die falsche Quinte — die
 gemeine Chorde, oder die Chorde der ver-
 minderten Septime gebraucht — In Ansehung
 Rousseau's ist nicht leicht einzusehn, wie
 diese seine Behauptung sich mit dem, was
 er anderswo gesagt hat, vereinbaren lasse.
 In seinem Briefe *Sur la musique française*
 räumt er ausdrücklich ein, daß jedes Inter-
 vall, consonirend oder dissonirend, „a son
 caractère particulier, c'est à dire, une manière

270 Th. Twining über die Bedeutungen

In diesem Probleme legt der Philosoph offenbar die ausdrückende Kraft musikalischer Töne ihrer Folge nach einander bey — ihrer Bewegung in abgemessener Melodie. Er unterscheidet auch die

re d'affecter l'ame, qui lui est propre —

Und hierauf beruhen auch alle die bewundernswürdigen Bemerkungen, die er dort gemacht hat, die nachtheiligen Effecte betreffend, welche eine zusammengehäuften Harmonie, und die „*remplissage*“ der Chorden, auf den musikalischen Ausdruck hat. — In einem andern Artikel seines Dictionnaires (*Accord*) ist dieser Mangel an Einstimmung mit sich selbst noch befremdender. Man sollte kaum glauben, daß es für denselben Schriftsteller, der an Einem Orte von Intervallen spricht, „*propres par leur dureté à exprimer l'emportement, la colère et les passions aiguës*“ und von einer Harmonie „*plaintive, qui attendrit le coeur*“ — möglich wäre an einem andern Orte desselben Werks zu behaupten, daß „*il n'y a aucun rapport entre des accords, et les passions, qu'on veut exprimer.*“

Hätten diese Schriftsteller sich begnügt, zu sagen, daß Harmonie viel weniger Beziehung auf die Gesinnung hat, als Melodie, so würden sie nicht die Wahrheit über-

rhythmische Folge der Töne von der melodischen; denn er sagt wörtlich, „daß diese Bewegung sowohl in dem Rhythmus (oder Taktmaafse), als in der Ordnung und Folge der feinen und groben schritten haben. Und der Grund dieser Verschiedenheit in der Wirkung derselben Intervalle in der Melodie und in der Harmonie scheint offenbar dieser zu seyn, daß da diese Intervalle in der Melodie durch successive Töne hervorgebracht werden, sie folglich eine viel nähere und merklichere Beziehung auf die Töne und Biegungen haben, durch welche Gesinnungen in der Rede ausgedrückt werden, als sie in der Harmonie haben können, wo sie durch Töne hervorgebracht werden, die man zusammen hört.

In Ansehung der Behauptung des Aristoteles, scheint hieraus nur noch ein Beweis zu fließen, daß die Alten so etwas, wie unsern Contrapunct, oder die fortgesetzte Harmonie in verschiednen Theilen, gar nicht benützten. Wo der höchste Gebrauch der Harmonie nur auf Unisone, Octaven, Quarten und Quinten beschränkt gewesen zu seyn scheint — wo wenigstens keine Dissonanzen, die ausdrückendsten Materialien der neuern Harmonie), gestattet wurden, da können wir uns auch nicht wundern, daß man von der Mischung der consonirenden

272 Th. Twining über die Bedeutungen

Töne ihren Grund habe.“ — Aber woher die Wirkung dieser Bewegungen? Er antwortet, von ihrer Analogie mit den Bewegungen menschlicher Handlungen*), durch welche die Gemüthsstimmungen und innern Zustände der Menschen im gemeinen Leben ausgedrückt werden. In der That ist die Analogie der rhythmischen Bewegung mit den mancherley Bewegungen der Menschen im Handeln bemerklich genug. Aber Aristoteles geht weiter, und setzt voraus, dafs es auch eine

Töne glaubte, sie habe keine Beziehung auf Gesinnungen, und dafs alle Gewalt der Musik über die Leidenschaften auf melodische und rhythmische Folge zurückgeführt wurde.

*) Das Original ist kurz und vielmehr dunkel. Es heifst buchstäblich, „diese Bewegungen sind (praktische) handelnde Bewegungen.“ Aber dafs ich in meiner Übersetzung die Meynung des Aristoteles richtig ausgedrückt habe, erhellt aus einer klärern Stelle im 29 Probl., welches eine kürzere Auflösung derselben Frage enthält. Seine Worte sind dort: *κινήσεις εἰσιν (οἱ ἑνθ' αὐτοῖς καὶ τὰ μέλη) ὥσπερ καὶ αἱ πράξεις.* „Rhythmus und Melodie sind Bewegungen, wie es auch die Handlungen sind.“

eine solche Analogie in der Bewegung der Melodie gebe, sofern sie blofs als Folge verschiedener Töne betrachtet wird, ohne irgend eine Rücksicht auf das Zeitmaafs — ἐν τῇ τῶν φθόγγων ταξει, τῶν ὀξέων καὶ βαρέων. Er behauptet gradezu, dafs auch diese Folge der Töne der Bewegung des menschlichen Handelns analog sey. Nun scheint es unmöglich, irgend eine menschliche Handlung anzugeben, mit welcher eine Folge von Tönen und Intervallen blofs als solche, eine Ähnlichkeit oder Gleichheit hätte oder haben könnte, aufser der Handlung des Sprechens (wenn der Ausdruck hier statt finden mag), die eine solche Folge wirklich ist. Sollte diefs die Meynung des Aristoteles seyn — (und ich gestehe, dafs ich keine andre entdecken kann) — so sehe ich nicht ein, wie dem Schlusse auszuweichen ist, dafs er insoweit mit Plato einstimmt, dafs er wenigstens einen Theil der Wirkung der Musik auf die Rührung des Gemüths, der Analogie zwischen Melodie und Rede zuschrieb.

Diese Analogie ist in der That merkwürdig, und sie verdient vielleicht eine genauere Untersuchung und Entwicklung, als ihr

274 Th. Twining über die Bedeutungen

noch zu Theile geworden ist *). Aber ich will mich nicht weiter auf eine Speculation einlassen, die mich wahrscheinlich von dem eigentlichen Zwecke dieses Aufsatzes sehr entfernen würde. Ich will nur bemerken, daß die oben erwähnten Schriftsteller, welche allen pathetischen Ausdruck der Musik in jenes Princip auflösen, ob sie gleich mehr behaupten, als erwiesen werden zu können scheint, doch der Wahrheit viel näher sind, als diejenigen, welche jenes Princip ganz und

*) Sehr viel Licht ist über diese Materie, soweit sie auf die Rede Beziehung hat, durch Herrn Steele verbreitet, in seinem interessanten und lehrreichen Versuche: *On the melody and measure of speech*. Aber der Gegenstand seiner Untersuchung war die Rede, nicht die Musik. Sein Zweck bey der Erörterung der Ähnlichkeit zwischen ihnen war bloß, darzuthun, daß die Rede der Bezeichnung durch Noten fähig sey, aber nicht zu erforschen, wie fern die Einwirkung der Musik auf die Leidenschaften von jener Ähnlichkeit abhänge. Seine Bezeichnung durch Noten ist äußerst sinnreich; was aber seinen Vorschlag betrifft, die Declamation der Tragödie mit dem Basson zu accompagniren, so muß ich bekennen, daß ich für meinen Theil nicht unzufrieden über die Unwahrscheinlichkeit bin, daß man jemals einen Versuch damit machen werde.

gar übersehen oder verwerfen*): ein Princip, von dem sich in den Werken der besten Meister in der Gesangscomposition so häufige und so auffallende Beyspiele antreffen lassen — in den Werken des Purcell, Händels, und vor allen des Pergolesi — daß ich mich oft gewundert habe, wie ein so sorgfältig forschender Schriftsteller, wie Harris, es hat vernachlässigen können, da es grade in seinem Wege vor ihm lag, und er im Vorbeygehn es in einer Stelle wirklich berührte. Er scheint hier jenen Alten untreu geworden

*) Beattie, nachdem er zugestanden hat, „daß verschiedene Leidenschaften und Gesinnungen wirklich der menschlichen Stimme verschiedene Töne und Accente mittheilen,“ wirft die Frage auf: „Aber kann man von den Tönen der pathetischsten Melodie sagen, daß sie eine Ähnlichkeit mit der Stimme eines Mannes oder Weibes haben, die in der Leidenschaft sprechen?“ Ich kann bloß antworten, daß für mein Gehör, eine solche Ähnlichkeit in einer „höchstpathetischen Melodie“ oft sogar auffallend ist, und ich zweifle nicht, daß wir bey manchen Passagen von einer delicatern und verstecktern Art dieser Ähnlichkeit afficirt werden, die stark genug ist, um in ihrer Wirkung empfunden, wiewohl nicht, um wahrgenommen zu werden. —

276 Th. Twining über die Bedeutungen zu seyn, denen er sonst mit so grossem Vergnügen folgt.

Aber nun auf den Aristoteles und seine Poëtik zurückzukommen, so wird der Leser bemerken, daß er da nicht im allgemeinen Ausdrücken behauptet: Musik sey eine nachahmende Kunst, sondern nur, daß die Musik „der Flöte und der Leyer“ nachahmend sey, und selbst diese nicht immer, sondern nur meistens. Ich erwähne dieses bestimmt, weil ich bey manchen Commentatoren sowohl als andern Schriftstellern einen Hang wahrgenommen habe, seine Behauptungen auszudehnen und zu verallgemeinern, wodurch sie zuweilen die Materie, und sich selbst, in unnöthige Schwierigkeiten verwickelt haben.

In Ansehung der neuern Schriftsteller scheint es eine offenbare Unschicklichkeit zum mindesten zu seyn, wenn sie die Musik eine nachahmende Kunst nennen, und doch die Anwendung des Wortes Nachahmend darauf einschränken, was sie selbst für die geringfügigste und unwichtigste Kraft der Musik halten. In dieser Hinsicht ist Beattie consequent, wenn er die „Musik aus der Liste der nachahmenden Künste ausstreicht.“ Aber vielleicht kann man mit Rech-

te behaupten, daß es unserer Sprache über diese Materie noch an einer tiefer eingreifenden Reform fehle. Wenn auch beyde Künste, die Musik und die Poësie, mit noch so vieler Angemessenheit, und noch so natürlichen und in die Augen fallenden Merkmalen nachahmende genannt werden, so scheint doch eine deutlichere Sprache nöthig, wenn wir diese Künste hienach ordnen und classificiren. Die Vorstellungsart, daß Mahlerey, Poësie und Musik sämtlich Künste der Nachahmung seyen*), kann

*) Was wollen wir aber von denen sagen, welche die Architectur der Liste der nachahmenden Künste beyfügen? Man sollte nicht erwarten, daß ein so aufgeklärter und philosophischer Schriftsteller, wie d'Alembert eine solche ungereimte Vorstellung adoptirt hätte. Gleichwohl macht er in seinem *Disc. prélim. de l'Encyclop.* die Architectur nicht allein zu einer nachahmenden Kunst, sondern er setzt sie sogar mit der Mahlerey und Sculptur in Eine Classe. Er giebt freylich zu, daß die Nachahmung „*de la belle nature y est moins frappante et plus resserrée, que dans les deux autres arts.*“ Aber wie ist sie Nachahmung überhaupt? — Bloß weil sie nachahmt „*par l'assemblage et l'union des differens corps qu'elle emploie*“ — Wie? — „*l'arrangement symmetrique, que la nature ob-*

278 über das Wort: Nachahmend.

gewifs viel Verwirrung hervorbringen, und hat sie hervorgebracht. Dafs sie alle in einer Bedeutung des Worts, oder in der andern, nachahmen, kann man nicht leugnen; aber die Bedeutungen des Worts in Anwendung auf Poësie und Musik, sind so verschieden jede von der andern, und jede von der, in welcher es auf Mahlerey, Sculptur, und die zeichnenden Künste überhaupt, die einzigen Künste, die offenbar und wesentlich nachahmend sind, angewandt wird, dafs, wenn wir sie alle ohne Unterschied unter derselben allgemeinen Benennung Nachahmender Künste zusammenfassen, wir den einzigen nützlichen Zweck aller Classification und Ordnung zu verwirken scheinen, und anstatt Regelmässigkeit und Methode in unsre Ideen zu legen, blofs Verwicklung und Verwirrung hineinbringen.

serre plus ou moins sensiblement dans chaque individu etc." (*Mel. de Lit. I, 63*). Ich kann blofs sagen, dafs nach diesem Principe der Tischler, der Schmidt, und fast jeder Handwerker auf den Rang nachahmender Künstler Anspruch haben; denn wenn ein regelmässiges Gebäude eine Nachahmung der schönen Natur ist, so ist es auch ein Stuhl, ein Tisch, oder eine Feuerzange.

xx

II/88

II/89

X/92



Aristoteles, / Buhle, Johann Gottlieb, / Twining, Thomas

Aristoteles Über Die Kunst Der Poesie Aus Dem Griechischen Übersetzt Und
Erläutert. Nebst Thomas Twining's Abhandlungen über die poetische und
musikalische Nachahmung. Aus dem Englischen

Berlin 1798

A.gr.b. 671

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10234946-0

VD18 10661484